الصادق النيهوم

أسئلة

مكتبة النيهوم

سلسلة المقالات:(2)



عبد الله علي عمران

أسئلة

مكتبة النيهوم ــ سلسلة المقالات (2)

الصادق النيهوم



Email: talabooks@hotmail.com

المابة ــ الجماهيرية العظمى

التوزيع الحصري خارج الجماهيرية العربية الشعبية الاشتراكية العظمى

مؤسسة الانتشار العربي



ص. ب. 113/5752 ر. ب. 2070 1103

Email: arabdiffusion@hotmail.com

بيروت - لبنان

الطبعة الأولى 2002

الصادق النيهوم

أسئلة

مكتبة النيهوم ــ سلسلة مقالات(2)



المحتويات

1

سفر الفقراء والثورة

هذا ديوان البياتي الأخير(*)..

ماثة ورقة صغيرة مليئة بالملل.. ولا شيء غير ذلك.. ولكنه ملل محير حاد مثل رأس إبرة فظيعة يذكر المرء بعذاب «أورسيلوس» الذي كانت الآلهة تجرب في جسده أسنان الأفاعي..

كان البياتي قد انقسم في داخله منذ «كلمات لا تموت»، وكان قد وقف بطريقة عقيمة عند مفترق الطرق إلى الشرق منذ أن أعلن ولاءه لأفكار غير حقيقية في «النار والكلمات» وسارع إلى بكين لكي يشارك في الاحتفال «بهيبة الإنسان الجديد..» .. ولكن البياتي ظل يحتفظ في داخله بآلام مريعة لم تكن تقبل القسمة قط.. وكانت تتغذى مباشرة وعلى نحو موصول بقلبه الشاعر.. ولم يكن ثمة فرصة أمامه إلا أن يقبلها بطريقة قدرية مجحفة بكل ما يملكه البياتي في عروقه من تمرد.

(*) صدر في طبعته الأولى سنة 1965.

هذه الآلام كانت تتحلب من ثلاثة مصادر رئيسية:

غربته.. ومرضه.. وحيرته..

وقد بدأ منذ «قصائد في فيينا» يظهر مدى الرعب الذي كان يعتريه أمام أوروبا العجوز الفخمة المربكة.. ولم يستطع قط أن ينحاز إلى جانب واضح من الطريق رغم الجهد الهائل الذي بذله في «عشرون قصيدة من برلين..».

فبينما تكون أوروبا:

(حضارة تنهار

قلب من الطين

وعينان بلا قرار

يجف في بئريهما النهار

عاهرة خلفها القطار

في ليل أوروبا بلا دثار

تموت تحت البرد والأمطار

وددت، لو صحت بها:

أيتها العجوز، يا هتيكة الإزار

قد فاتك القطار).

تكون أوروبا بعد ذلك قد تمثلت في فتاة سخيفة، لا يمكن للمرء أن يستمتع بالجلوس معها، لأنها في الواقع لا تعرف شيئاً.. ولا تريد شيئاً.. ويطلب منها الشاعر أن تتركه وحده.

(عودي إلى بيتك

يا صغيرتي

عودي إلى فارسك الجديد

عودي وخليني هنا

أمضغ قلبي

أنزوي وحيد..).

ولا أعتقد أن البياتي يستعمل رمزاً حقيقياً هنا.. ولكنه يتحدث مباشرة إلى فتاة يعرفها بالتأكيد.. وهو يعترف لها بعقدة حقيقية.. وليس ثمة شيء أكثر وضوحاً من هذا الألم الممض الذي يحسه الشرقيون في صحبة فتيات المدن الكبيرة، لأن الأمر كله ومنذ بدايته، مجرد تناقض عميق بين الشرق كله وبين أولئك الفتيات العقيمات الخاليات من أية حكمة.

وعندما يعلن البياتي ثورته سوف يركز على هذه النقطة إلى حدٍ كبير، حتى أن المرء ليحس فعلاً بأن آلام البياتي الجديدة قد طغت فجأة على كل الأفكار الخصبة والعظيمة التي كان يعتز بها.. وإذا كان يمتدح شتراوس والدانوب بعد ذلك، فإنه في الواقع يبحث عن طريق آخر لإيجاد فسحة أمام خيبة ظنه.

وسوف يعلن في النهاية أن أوروبا قد جاوزت آخر طاقتها وأنها بدأت ذلك الليل الهائل الذي لا صبح بعده.. والذي تنتحر فيه الحضارات العظيمة والمجيدة جنباً إلى جنب مع كل الأفكار غير المجدية ثم يقول فجأة:

(تلك هي الحقيقة المرة

يا مقطوعة الأثداء..

تمثالك العريق قد حطمه الخزاف

فلتدفعي رجالك الجوف، إلى الصلاة..).

وإذا كان «الرجال» في أوروبا هم الذين أشعلوا نيران الحرب في العالم.. وحملوا مدافعهم الرشاشة ليقتلوا «الرجال» الآخرين وسرقوا منهم العاج والماس والحقول، فإنهم مطالبون الآن بأن يقيموا الصلاة على موتاهم القذرين ثم ينطلقوا:

(يرعون الطير في أعشاشها

ويطلقون النار

عليك.. يا عاهرة قد فاتها القطار..).

وهذه خاتمة تليق باللصوص.. وبأمهم المفزعة.. ومن ناحية أخرى هي نتيجة عادية لأخطاء السنوات الماضية، ولا بد أن تدفع أوروبا ثمن ذلك كله بغير طريق المقايضة لأنها لا تملك شيئاً تقايض به ولا يملك أحد من رجالها شيئاً مجدياً حقاً.. يمكن أن يبدأ به عندما تفتتح السوق.

ولذا فقد قال البياتي بعد ذلك مباشرة:

(سماء أوروبا بلا نجوم).

ثم هتف معلناً سخطه على «فراغ» ذلك العالم:

(مستنقع في وطني

أجمل

من بحيرة في ليل أوروبا

بلا ضياء..).

والحقيقة الكبيرة التي لا يمكن طمسها أن أوروبا أكثر تعقيداً من أن تعطي أية «عواطف» واضحة بالنسبة لقلب حي مشتعل بالمشاعر مثل قلب البياتي.. وإذا كانت الحيرة تنتابه أحياناً في تحديد موقفه من «رفض» أوروبا كلية. فإن هذه الحيرة تتحلب

بدورها من كراهيته لذلك البناء المرمري البارد الذي يمثل حضارة الغرب بصورة عامة في مقابل أكواخ الشرق الصغيرة العامرة بالمشاركة.. المثخنة بالجراح، القادرة دائماً على أن تعطي أطفالها أبعاداً حقيقية من الحب.. ولذا فإن البياتي لا يلبث أن يطلب العودة إلى الشرق:

(فليل أوروبا بلا صباح

طال

وطالت وحشتي فيه

فيا ملاح

بحار فجر الحب، يا ملاح

خذني إلى مدينتي المثخنة بالجراح

هناك حيث الشمس والأقاح).

وعندما يعود «ويمارس مراقبة وجه الحياة في الشرق» يكتشف من جديد أنه لم يتخط منطقة الحيرة بعد.. وأنه ما يزال يحترق في داخله باحثاً عن «مقر أصيل لقلبه المتلهف». ويبدو الأمر فجأة وكأن كل ما حدث وما سوف يحدث مجرد لعبة واحدة مملة طويلة القصد منها بعثرة جهود الإنسان في مواجهة التناقض المتفجر من كل شبر من الطريق.. وهذه في الواقع مقصلة يذهب إليها كل الذين «تشردوا» وراء الكلمات.. وقد تحدث عنها جون شتاينبك عشرين عاماً متواصلة ثم قال في النهاية مسلماً أمره: (.. إذا تشردت مرة.. فلا مفر من أن تقضي بقية عمرك متشرداً..) لأن «فقدان الرضا»، وهو أكثر الأمراض المعروفة شناعة، لا يمكن تهدئته إلا بآلام أخرى شنيعة..

وكان ذلك مصدراً حقيقياً لآلام البياتي.

وقد توفرت له في غربته كل «الإبر الحادة» التي من شأنها أن تنقل متاعبه من نقطة الألم إلى نقطة الملل الهائل المميت تجاه كل شيء في العالم بما في ذلك الثورة نفسها.. وطفحت قصائد الديوان بأنواع مذهلة من الشكوى، حتى أن المرء ليحس بضيق متواصل يغمر قلبه وهو يشيع «رحلة حول الكلمات» و«الصلب» و«رماد الريح» رغم أن هذه القصائد قد كتبت في مرحلة متأخرة جداً..

وأصبح الملل مادة لإظهار السخط..

وتركزت موهبة الشاعر كلها.. مرة واحدة وفي إصرار.. على التغني ببلورة واحدة متألقة وسط «المتاهة» العجيبة.. فبدأ بعذاب الحلاج ـ وهو شيخ صوفي اتخذته الطرق المختلفة رمزاً للانقسام الثوري ـ ثم وقف يساند أبا العلاء المعري متخذاً من غاليلو وقصة دوران الأرض جداراً خلفياً يعطي المأساة حدّها الذي تحتمله.. وإذا كان غاليلو قد قال لجلاديه.. اقتلوني.. ولكن الأرض ستظل تدور.. فإن البياتي ـ ومن ورائه أبا العلاء ـ يعرفان أن «الحقيقي والجميل والطيب» تبقى دائماً خارجة عن إرادة النظام الاجتماعي.. وأن الحياة في ذاتها مجرد مسرح بني بطريقة خالية من الأخطاء لإظهار «الأخطاء» الأخرى التي تحدث أثناء أنواع الصراع.. ولكن البياتي يشق طريقه وحده بعد ذلك ـ منفصلاً عن أبي العلاء ـ لينقل الصراع إلى داخله، ويتحمل تلك المسؤولية المفجعة التي سوف تفجر شكواه على طول المدى..

وتبدأ الملحمة قادمة من الداخل.. ويقول البياتي مخاطباً «قدره»:

(أهذا أنت يا جاري؟

كأن شوارع المدن

خيوط منك يا كفني

تطاردني

تعلقني

على شباك مستشفى

ومن منفى إلى منفى

تسد علي بالظلمة

شوارع هذه المدن التي نامت بلا نجمة

أما في قلبك الحجري من رحمة؟).

وكانت آلام الشاعر تنبع من الداخل ـ لأن ميدان الصراع كان هناك أيضاً ـ ولذا فقد تركزت كلها لإظهار الشكوى دون أدنى رغبة في إيجاد أية حلول.. وكان ذلك في النهاية هزيمة ممتلئة بالملل:

(فلمن تغني؟ والمقاهي أوصدت أبوابها

ولمن تصلي؟ أيها القلب الصديع والليل مات

والمركبات

عادت بلا خيل يغطيها الصقيع وسائقوها ميتون

أهكذا تمضي السنون؟

ويمزق القلب العذاب؟

ونحن من منفى إلى منفى ومن باب لباب

نذوي كما تذوي الزنابق في التراب

فقراء، يا قمري، نموت

وقطارنا أبداً يفوت..).

والواقع أن غاية الهزيمة بالنسبة للبياتي تتخذ رمزاً ثابتاً هو «ذلك القطار الذي يفوت أبداً».. وقد كانت أوروبا في «قصائد من فيينا» «عاهرة فاتها القطار».. ثم كبرت الهزيمة في السنوات السبع التالية وشملت العالم كله..

وفجأة. وقبل أن يفقد المرء اهتمامه بهذه السلبية ينهض البياتي متمرداً من جديد.. وإذا كان النصر لم يتحقق حتى الآن، «فإن الأرض تدور».

(إذا أردتم، سادتي فلتسكتوا

الشاعر ولتحطموا القيثار

ولتوقفوا الأنهار

فعصركم مضى إلى الأبد

ولم تعودوا غير أشباح بلا قبور

والأرض، رغم حقدكم، تدور

والنور غطى نصفها المهجور..).

«والفقراء» وهي كلمة يستعملها البياتي بدلاً من «البروليتاريا» سوف ينالون حقهم بعد أن تتم عملية صهرهم في أفكار كبيرة.. وليس ثمة ما يدفع إلى التشاؤم إذا كان ذلك لم يتم بعد.. وبذا نخرج أهم فكرة في الديوان عن مكانها الحقيقي وبدلاً من أن تظل مصدراً للإلهام ومن ورائه الألم يسارع الشاعر فيضعها لتستقر كما اتفق متنقلاً في عجلة لسرد آلامه من قدره في الجزء التالي.

ويتفجر سخط البياتي مرة أخرى عندما يتحدث عن «فرسان الضباب»، وهم في الواقع أولئك الأعداء الذين بادلهم الكراهية منذ «أباريق مهشمة»، وشرع يصب سخطه عليهم معلناً أنهم أكثر عداء للحق من الباطل نفسه، وأن أحداً لم يقم بخداع «الفقراء» بقدر ما قام هؤلاء الدجالون بذلك عن طريق «الكلمة العاهرة الباطلة» .

و«مرثية إلى مهرج» تتمة جيدة لحملة السخط والملل.. ولكن الأمر ينتهي فجأة «إلى هند» بهدوء متزن.. ويمد الشاعر يده ليقول لزوجته كلمة وداع صغيرة.. بعد أن أفرغ جهده في أن يقول ذلك بفخر حقيقي شارحاً موقفه..

(وأنني بالرغم من فقري بهذا الزمن البخيل
وليل حزني المجدب الطويل
بكيت، يا حبيبتي، كثير
منحت أهلي الفقراء كلماتي
وتمزقت على الأشواق في الهجير).

* * *

وأنهى البياتي ديوانه الصغير بهذه الكلمات.. وهو اعتراف لا حماقة فيه.. بأن كل ما لدينا أن نقدمه هو أن نمضي بقدر ما نستطيع لكي نقول شيئاً نحس به.

وقد أفرغ البياتي جهده ليقول كلماته بأكبر قدر ممكن من الصدق.. والبساطة.

1966

2

عاشق من إفريقيا

- 1 -

الفيتوري شاعر زنجي يحترق بالثورة، ولكن كلماته ما تزال مصابة بالدوار، وما تزال تخطىء أهدافها بطريقة محيرة حتى أن المرء ليخيل إليه أن هذا الشاعر العظيم قد قرر أن ينتحر على مذبح إله لا يعرفه سوى الزنوج الغامضين في غابات إفريقيا ويغلق قلبه أمام الآخرين.

إن الفيتوري ما يزال عاجزاً عن تحقيق (الثورة الكبيرة) تحقيقاً شعرياً متناسقاً رغم أصالة الموهبة التي وضعت بين يديه، وإذا كانت أحلامه بالثورة تبدو أكثر عمقاً مما لدى أي شاعر آخر في إفريقيا فإنه ـ في الواقع ـ ما يزال حائراً تجاه إيديولوجية الثورة نفسها، وهو لم يقرر بعد عما إذا كانت تلك الثورة هي إفريقيا، أم هي الشعوب الزنجية التي تنهض على ضفاف النيل والكنغو والنيجر وما يزال يتردد في اختيار ذلك الاسم حتى ليبدو في النهاية وكأنه يتحدث من عالمين مختلفين:

(أصبح الصبح قباب عاليات، وبيارق
تفرش الأفق
ودقات نحاس وطبول
إيه يا إفريقيا الكبرى التي تبني المشارق
أنا ما زلت أرى وجهك في ضوء الحدائق
أمس والظلمة كانت تسكن الدرب الطويل
والخطى فوق الخطى
والجفن فوق الجفن عالق).

الحدائق هي الغابات التي ظل الفيتوري يحلم بثورتها منذ (أغاني إفريقيا)(*) وهي مجرد اسم آخر للقارة نفسها، فالشاعر الزنجي ما يزال مرتبطاً بالغابة البكر ارتباطاً رومانسياً حاداً، ولكنه ارتباط لا يمكن الوثوق به لأن الفيتوري ـ في الواقع ـ لا يريد أن يواجه صفة الثبات التي تلازم الانتماء، وعندما يكتشف تلك الحقيقة في النهاية يعلن تمرده بدعوى شعوره بالعار، ويرفض الرؤية الطارئة التي تضعه في مواجهة خيبة الثورة:

(عاري شمسي
هل أنسى عاري، يا سيدتي الشمس
سأظل أخبىء وجهي عن وجهي
ربما أنساه
ربما أنسى أني خضبت يدي يوماً بدماء إله).

والعار تعبير متطرف عن خيبة الأمل، فالشاعر الذي اضطر

(*) أول دواوين الشاعر محمد الفيتوري وقد صدر سنة 1955.

إلى مواجهة أحزانه في (قرى الصيادين الفقراء وأكواخ الزنوج المتضورين جوعاً) لا يجد منفذاً للخلاص سوى أن يغمض عينيه ويرفض الرؤية بتاتاً في محاولة مرهقة للنسيان، وإذا كانت الشمس هي مصدر الرؤية المفجعة يرى آلام الفقراء في قرى الزنوج المزدحمة (المعلقة على الطرقات مثل الصلبان) إلا إذا انعدمت الرؤية بطريقة كلية، وهذا مجرد وهم باطل، فالحقيقة لا بدّ منها في نهاية المطاف:

(قلبي من أجلك تابوت رخام أخضر
يتهدل فوق جوانبه الديباج
ويغطيه ضوء الشمس الوهاج)

*

(وكأشجار الغابة..
يخضوضر من أجلك حزني
ينمو، يتمدد، يتسلق روحي
حزني الزنجي العاري،
ذو الجسد المقرور).

*

ثم تبدأ مأساة الفيتوري الكبرى وتفيض عقده مرة واحدة:
(وكأمطار الغابة حزني
سحباً.. سحباً فوق جدار الزمن المهجور).

*

(وكأصوات الغابة..

يتعرى من أجلك حزني
يتشقق أجراساً، وطبولاً وثنية
ومرايا تعكس روح الأرض الزنجية).

*

(لا يا قمري النائم في الديباج الأخضر
عيناي زجاج مصبوغ، ويداي حجر
وأنا لا أكثر من ريح في الغاب تمرّ
إني لا أكثر من ريح في الغاب تمرّ).

والقمر النائم في الديباج الأخضر هو ـ مرة أخرى ـ إفريقيا وأدغالها، ولكن الفيتوري لم يعد يبحث عن منفذ مظلم يدفن فيه رأسه، إنه يريد أن يرفع صوته معترفاً بعجزه عن بذل المواساة، وإذا كان منتهى أمله أن يسفح دموعه ويترك أحزانه تتسلق جسده الزنجي المقرور من أجل إفريقيا الأم، فقد بات في وسعه أن يجد الشجاعة الكافية لكي يعترف مخلصاً بأنه لا يستطيع أن يحقق لحظة البكاء فعيناه مجرد قطعتين من الزجاج المصبوغ، ويداه حجر.

ثم يدلق الشاعر آخر ما لديه، ويصيح معلناً نكوصه عن مرافقة أحزانه فهو قد فقد وجوده في ريح صغيرة تمر عبر أغصان الغابة الحالمة بالثورة، وانتهت لحظة المفاجأة باعتراف محزن لا عزاء فيه.

وهذه مشكلة الفيتوري، إنه ما يزال عاجزاً عن تحقيق الثورة تحقيقاً شعرياً، وما يزال يرسف في قيود زنجيته التي فرضها على نفسه من الداخل رغم كل الفؤوس التي ظل يشحذها منذ

(أغاني إفريقيا)، وعندما يدرك في النهاية لونه الأسود قد عرف طريقه إلى (الحقائق البيضاء) المشدودة بمصير القارة ووضع فوق عنقه مسؤولية النضال يعلن ساخطاً أن ذلك قد حدث بعد أن انتهى الصراع فعلاً.. وانغرس الخنجر:

(لما انغرس الخنجر، في الصدر العاري

وتوهج قنديل الدم

وانكسرت آنية الرغبة

سقطت أجنحة الطير العائد من أرض الغربة

لما انغرس الخنجر..

كانت سيدتي الشمس تموج عيناها فوق الغابات

وتغني لحقول الكاكاو الممتدة.. والشلالات

وقوارب صيادين مساكين حزانى الضحكات

ونساء علقهن إله الجوع على طول الطرقات

وهبطت إلى كوخي يا سيدتي

لمَ يا سيدتي ذات نهار

مرغت جلالكِ، فوق وسائد صياد مثلي

قاربه مكسور.. وموانئه للريح ممر

لمَ يا ذات العنق المرمر

حتى انغرس الخنجر).

وزنجية الشاعر تبدو عبر كل كلمة في هذه القصيدة، زنجية تشبه المأساة المتفجرة من لحظة اليأس التي يعيشها الزنوج الجياع في حقول الكاكاو وقوارب صيد السمك، فليس ثمة شاعراً

أسود يحس بنكبة اللون كما يحس بها الفيتوري حتى أنه ليفقد اتزانه كلما التحم بنقاش مصير القارة ويحصر المعركة في جدال عنصري لا مواربة فيه.

وأنا أعتقد أن عجز الفيتوري عن تحقيق أهدافه يبدأ دائماً عند هذه النقطة، فأحزان إفريقيا بالنسبة له هي أحزان العبيد في قبضة السادة البيض، وأحزان العبيد سرب عنصري لا ينضب، ما فتىء يجر الفيتوري وراءه حتى أصابه بالدوار.

فالواقع أن الزنوج في الأدغال العميقة لا شأن لهم بمشكلة اللون، وهم لا ينظمون الثورة ضد تجار الرقيق بل ضد تجار المطاط والذهب والكاكاو والذين يتدفقون لسرقة خبزهم، وكل ثائر بينهم يعرف هذه الحقيقة البسيطة ولكن الفيتوري غير قادر على قبولها لأن اعتبار الزنوج ثواراً عاديين من أجل الحرية وحدها يحرمه من مهرجان الرومانسية وعقد السادزم التي يتطاول إلى تحقيقها من وراء التغني بآلام العبيد في قوافل المراكب والجمال، فكلمة (عبد) يستعملها العالم مقابل (حر) إلا الفيتوري فإنه يستعملها مقابل (أبيض)، وهذه المشكلة تشبه أحد الفخاخ التي تقام للثعالب الخطرة، ليس ثمة فرصة للخروج منها حياً، ولذا فقد تضاءلت الرؤية الشعرية في قصائد الفيتوري الحماسية تضاؤلاً مشيناً منذ حرم من مهرجان الألوان التي كان يدلقها على (مذابح الزنوج وسياط البيض في جنبات الأدغال)، وماتت أغنياته العميقة القوية عبر إصراره على التغني بصوت لا يملكه.

إن الفيتوري يحفر مصطلحاته اللغوية بنفسه الآن، فإفريقيا هي الشعوب الزنجية في الأدغال وقرى الصيادين، ومأساة الزنوج

ما زالت مأساة العبيد في سفن القراصنة البيض، والأجراس والطبول رمزان آخران للحرب، والظلم هو الرق المفروض على الرجال السود:

(ألأن وجهي أسود

ولأن وجهك أبيض

سميتني عبدا..

وصنعت لي قيدا).

وهذا السؤال ذاته مجرد ظلم لقضية الزنوج الذين لم يصبحوا عبيداً لأن وجوههم سوداء بل لأن ظروفاً تاريخية كانت قد أتمت بناء مصيرهم على ذلك النحو.

والتاريخ مشكلة معقدة في شعر الفيتوري، فهو ما زال يعامله باعتباره مصدراً حقيقياً لعذابات الشعوب السوداء في مدن البيض وفي حقول إفريقيا، وثمة قصيدتان محزنتان تمثلان هذا الاتجاه داخل الشاعر نفسه يجدر بنا الآن أن نتحدث عنهما بالتفصيل.

- 2 -

.. والقصيدة الأولى أغنية جيدة البناء حافلة بالندم. وهي لحظة من لحظات الاتجاه الرومانسي عند الشاعر الزنجي الذي يتمنى أن يهب نفسه للثورة وأحزان الزنوج الفقراء، ولكن ظروفه ما زالت أكثر أنانية من أن تعطيه فرصته.

والقصيدة تبدأ بالبكاء:

(بطء يموت

ببطء يجرجر ظله

إلى أين.. والليل، والريح حوله

ولم يبق في العمر إلا أقلّه).

وهذا الحزن المفاجىء لا مبرر وراءه سوى خيبة الأمل التي ملأت قلب الفيتوري بعد عودته من أرض الغربة لأول مرة خلال الثورة في السودان، فقد عاد *ممتلئاً بشتى الأمنيات المبهجة*، وكان يأمل أن يجد بلاده كما أحب أن يحلم بها (احتفالاً واحداً كبيراً بالثورة والمصانع)، ولكن الشعب في السودان كان لا يستطيع مجاراة الأحلام الطائشة، كان ما يزال شعباً فقيراً أمياً يتلمس طريقه عبر الظروف المرهقة مثل باقي شعوب القارة، ولم يكن ثمة فرصة واحدة لإرضاء الفيتوري بواقع شعبه، فقد كانت أحلامه في الغربة تغلق الطريق أمامه بلا انقطاع.

كان يجلس في القاهرة ويحلم بالمصانع في الخرطوم، بالثورة، بالفضائل والكتب والطرق المعبدة عبر الغابات، وكان عاجزاً عن التخلص من الطيش المتولد داخل لحظات الحلم، عاجزاً عن إعطاء شعبه فرصة الوقت التي يحتاجها لكي يحقق أحلام الشعر بالفؤوس والجرارات، فالشعوب لا يقتلها الاستعمار، ولا تحييها الحرية، ولكن فرص البناء المتاحة هي التي تقرر ذلك وحدها، وليس ثمة شك أن (الزمن) أهم عامل بالنسبة للبناء والهدم على السواء، ولكن الفيتوري كان عاجزاً عن إدراك هذه الحقيقة كلية، وقد ارتكب البياتي نفس الخطأ خلال (ثورة قاسم) ثم عاد يندب حظه مرة أخرى معلناً يأسه من الإصلاح، وكذلك فعل الفيتوري، وتسلل عائداً إلى أرض الغربة بعد أن أصيب بخيبة الأمل التي تفتقر إلى السند التاريخي افتقاراً مشيناً.

والواقع أن هذا الطيش الشعري الذي لا يضع في حسابه عمليات البناء المرهقة وحاجة البنائين إلى الزمن والبطء، ظاهرة واضحة لدى معظم الشعراء العرب، وهو مرض مشين نزق لا مناص من أن يقود دائماً إلى لحظة مشينة أخرى من الهرب.

ثم تنتهي الرؤية كلها إلى الموت في قبضة اليأس:

(ببطء يموت

ببطء يجرجر ظله

إلى أين.. والليل، والريح حوله

ولم يبق في العمر إلاّ أقلّه).

والإشارة إلى القالب الفولكلوري الأخير إشارة حقيقية إلى الموت الحقيقي الذي بدأ الفيتوري يخشاه بصورة أكثر عمقاً بعد أن تبين أن أحلامه ما زالت بعيدة التحقيق بعداً كافياً، والليل والريح رمزان آخران للوحشة وفقدان الضوء الذي يتيح للمرء فرصة الرؤية، أما (الظل) الذي استعمله الشاعر بدل (وجوده) فهو رمز أكثر اكتمالاً للتعبير عن الإحساس بالتفاهة.

ثم يأتي هذا المقطع الحافل بالملل:

(ببطء يموت

كان الزمان من الرعب

قدمان حجريتان

مصفدتان.. معذبتان

تكادان في عمق هاوية تسقطان

تكادان من ثقل هائل تصدآن).

والثبات الزمني تعبير قديم عن الإحساس بالملل، ولكن

الفيتوري يستعمله للتعبير عن الإحساس بالخوف، لذا فهو يضطر إلى إعادة أجزاء الصورة بطريقة مغايرة لكي يخلق صفة (التوتر) المطلوبة.

فالزمن المتحجر ثابت لا يمر، مثيراً غاية الملل، ووقوفه مصفداً على حافة الهاوية يعطي البعد المتوتر المقارب للحظة السقوط، ثم يجتمع التوتر والملل في صورة واحدة عبر (ثقل الجسم والصدأ) وتبدو غاية الشاعر من وراء شكواه أكثر وضوحاً، فالمعاناة بالنسبة له ليست خيبة الأمل وحدها ولكنها (الملل) من تشابه الصور بعد أن انتهى أمر الأحلام القديمة، وعاد إلى أرض الغربة أكثر ضياعاً مما كان في البداية.

وفي اللحظة التالية تنطلق الشكوى من عقالها:

(ببطء يموت
ويحتقن اليأس في روحه
ويضج الندم
متى يا غريب تعود؟
فإن التراب القديم
يحن لخطوك ما زال
والريح لم..
تلق عن كتفيها الغيوم
وما زال حزنك في كل فم
متى؟ وينكس هامته كالعلم
على ربوة من رماد ودم).

فالسؤال يظل في النهاية بدون إجابة، لأن الفيتوري ـ في

الواقع ـ لا يملك سبباً واحداً للبقاء في أرض الغربة سوى رغبته في الهروب من خيبة الأمل القاتلة، وهو إذ يترك ذلك السؤال بدون إجابة يبدو أكثر شجاعة من عبد الوهاب البياتي الذي يصر دائماً على الاختفاء وراء قناع الثائرين لتبرير هروبه، معلناً عزمه على القتال الخالي من الأسباب حتى ليبدو البياتي أحياناً أكثر حماقة من مقاتلي طواحين الهواء أنفسهم. وبالنسبة للفيتوري ليس ثمة ما يقال، فالفرار سببه الخيبة، ولحظات الملل في أرض الغربة أصبحت أكثر تعاسة بعد معاناة الخيبة في تحقيق البناء، والذين يطلبون من الفيتوري أن يعود إلى بلاده مطالبون بدورهم بأن يفهموا موقفه تجاه الملل المخيف في أزقة الخرطوم، فهو لا يستطيع أن يعود لأنه لا يستطيع أن يتخلص من نداءات الرحلة المتطاولة في داخله. إنه لم يعد قادراً على قبول الاستقرار بأي حال رغم كلمات أصدقائه الودودة وبريق الذكريات في الوطن الأم، ولكنه يريد أن يعلن لأصدقائه عذابات غربته بعد معاناة خيبة الأمل، إنه لم يعد سعيداً بفراره، فقد نمت أحزانه في قلبه ذاته، ولم يعد ثمة فرصة للنجاة.. وهل يهرب أحد من نفسه؟:

(ببطء يموت
ألا ليته لا يزال
الغريب الذي لا يزال
يقتني الذكريات الشريدة
ويعد النجوم البعيدة
ويشد إليها الرحال).

ومن الواضح أن قول الفيتوري (ليته لا يزال الغريب الذي لا

يزال)، ليس لعبة من لعب المقابلة البلاغية بل لحظة من التعبير عن مشاعر مخيفة العمق. إن ذلك يعني (ليته لا يزال غريباً حقيقياً كما كان في البداية لأن غربته الآن ـ بعد خيبة آماله ـ لم تعد غربة حافلة بالذكريات والرحلة والنجوم بل أصبحت مجرد عذاب لا جدوى من ورائه).

وهذه لحظة السلبية المرهقة التي تجعل الفيتوري يفقد طريقه في أغلب الأحوال وتصيب كلماته بالدوار عبر محاولاتها للالتزام بقيم الثورة. فالقصيدة كلها ليست ملتزمة، وأسوأ ما فيها أنها رومانسية حادة، يمكن أن توضع في ديوان (شيلي) أو الشابي أو جبران أو بودلير دون أن يمكن اكتشاف أمرها قط، وليس ثمة شك أن الفيتوري يملك الحق في أن يحيد عن التزامه بالثورة متى يشاء، ولكنني لا أعتقد أنه يجب أن يحقق هذا الهدف عبر احتفال يائس ببحثه عن الرماد والدم. ولا أعتقد أن مثل هذا الخطأ يمكن أن يخدم أهداف الزنوج الفقراء أو الأغنياء إلا إذا قرر الزنوج أنفسهم أن يهجروا غاباتهم المحزنة ويبدأوا لعبة جديدة من الهرب المتواصل.

والفيتوري ـ بعد هذا كله ـ يجب أن يبقى في صف الثورة ويقاتل من أجلها، ولا ريب أن منطق المهمة نفسه يطالبه بالبحث عن منقذ لخيبة الأمل غير اليائس، فليس الأمر مجرد ضياع في (الليل والريح) لتجنب رؤية الملل والتكرار والأخطاء والفقر، ولكنه التزام بالرجولة على الأقل لمواجهة الأشياء الحادة وغير الحادة في درجة رؤية واحدة.

هذه القصيدة اعتبرها لحظة فرار، وثمة لحظة فرار أخرى أحب أن أواصل الحديث عنها في المرة القادمة.

- 3 -

وقد اختار الفيتوري عنواناً مفاجئاً لهذه الرؤية لكي يضمن - عبر لحظة المفاجأة ـ إقرار الحد الخلقي لبداية الشكوى، فاسم القصيدة (لو ماتت في شفتي الكلمات)، و«لو» حرف شرط فقط، بالنسبة للفيتوري، يحاول جاهداً أن يتجنب استعماله للتمني بدون إشارة ثابتة لأن وحدات الحلم لديه ما زالت أكثر حدة من أن تسلم قيادها إلى ذلك الحرف الغامض.. فالتمني يبدو دائماً مرتبطاً بكلمة أشد عمقاً: (ليت):

«ليتني كنت فراش نحل»

«جناحاه على هيكله شعلتان»

وقبل ذلك:

«ليتني راع عتيق الردا»

«ذو عصا مشقوقة بالية»

فإذا اضطر إلى استعمال «لو» فإنه يصر على ربطها بكلمة أخرى أكثر دلالة على التمني، يربطه حيناً «بتمنيت»:

«تمنيت.. لو كنت بين يديا»

«هنا في سكوني العجوز القعيد»

أو:

«تمنيت.. لو لحظة من حقيقة»

«أراك بها.. ويعود الخيال»

ثم يربطه بكلمة «وددت»:

«لوددت.. لو أني نقشتك في»

«عظامي في جبين الشمس شعرا»

«لوددت.. لو أنني سكبتك في»

«دمي عرقاً إلهياً.. وعطرا»

«لوددت لو أني خلقتك صورة»

«لا تنمحي.. دهراً فدهرا»

ولام التوكيد، وتكرار الفعل قبل «لو» ظاهرة واضحة في رؤيا الفيتوري فهو لا يستطيع أن يثق في اللغة وحدها عبر الضغط القلق على أحلامه الشديدة العمق المشحونة بالمخاوف. إنه يريد دائماً شيئاً مضاهياً لأبعاد رؤياه الشعرية، شيئاً لا يمكن إساءة تفسيره تحت أية ظروف.

لذا، فإن المرء مضطر إلى إحصاء النتائج بالنسبة لهذا العنوان (لو ماتت في شفتي الكلمات) باعتبارها جواب الشرط القادم لتحقيق لحظة الشكوى، فالأمر يبدو في النهاية مجرد تهديد بالموت مقابل الحياة عبر كلمات الشعر الفوارة، والشاعر إما أن يموت أو يواصل الانطلاق وراء أحلام الثورة، وهو شرط لا يبدو متعسفاً بالنسبة لشاعر زنجي إفريقي يعيش عصره الثائر على الدوام، ولكن المشكلة أن الفيتوري لم يحقق ذلك عبر هذه القصيدة، وفقد اتزانه في حلقة واحدة من الشكوى:

(زمني قاس..

زمني جلاد لا يرحم

زمني وجه يتفجر من شفتيه الدم

زمني يا أخت هوايا أصم).

وهذه المقدمة الباكية لا تخدم قضية (الحياة خلال الثورة) التي يفرضها عنوان القصيدة نفسه، وهي سيئة التركيب إلى حدٍ

كافٍ، فالفصل بالنداء بين المبتدأ والخبر ضرورة زائدة، والفصل بالمجرور بين الفعل والفاعل في «يتفجر من شفتيه الدم» أساء إلى تناسل البناء الشعري وحصر كلية (الانفجار) حصراً مشيناً فيما تزاحمت الصور على الجانبين دون أن تقرر عما إذا كان بعد الرؤية يختص بقبح الزمن أو بضراوته، وهو فرق حقيقي لا بد أن يتم تحديده بين الفلسفة وبين الثورة في مقدمة القصيدة على الأقل.

ثم يأتي هذا المقطع المحير:

(زمني يا أخت هوايا أصم

يخنقني كي لا أتكلم

وأنا إنسان يتألم

وأنا أبصر، أسمع، أعلم

أعلم أن الحرية تحكمها القضبان

إن شعوباً ما زالت تتبنى الأوثان).

و«إن» قبيحة التكرار إلا إذا كان اسمها مضمراً دلّ عليه ضمير، وتكرارها دون واو العطف أكثر قبحاً، ولكن البناء اللغوي والعروضي في هذا المقطع ما يزال محتملاً بالنسبة لسوء التركيب العام بين أجزاء الصور، فالشكوى تنتهي بالشكوى، والزمن القاسي مثل الحقائق القاسية في أدغال الزنوج مجرد مصدر للبكاء الحاد، وقد أدرك الفيتوري بطريقة واضحة أن الشعوب الزنجية التي أعطيت حريتها ـ خلال الثورة ـ ما تزال مقيدة اليدين وراء قضبان التناسق المطلوب بين الحرية وبين السلطة، فالأوثان كلمة جديدة في مقابل (البرابرة البيض

المستعمرين) لأن هذا الوثن أسود اللون، إنه ذلك الزنجي المتفسخ الذي أساء إلى أحلام الثوار وسرق حريتهم بالخديعة وبنى من حولهم القضبان ليضمن طاعتهم بصورة ثابتة، والفيتوري يعرف الآن أنه لا جدوى من إلقاء اللوم على المستعمرين البيض بعد أن رحلوا، فالمرض يأتي من الداخل هذه المرة، من الزنوج البسطاء أنفسهم، من لص أسود اسمه (موبوتو) قتل (لومومبا) وسرق الحرية الجديدة، (وأسقط راية شعبه يوم النضال)، وهذا ما يشير إليه الفيتوري عبر هذه القصيدة (بالزمن القاسي، والخنق، والجلاد، وكبت الحريات وراء القضبان، والأوثان والألم)، وبقية الكلمات الأخرى وقد جمعه كله في قصيدة رائعة مهداة إلى (لومومبا) منذ بضعة أعوام، ولكنه يتحدث عنه الآن من زاوية أكثر قرباً تقع في مواجهة الشاعر مباشرة، ويريد أن يضعه مقابل (الكلمات التي تموت في شفتيه) لكي يفسر حاجته إلى الحماية داخل تلك الكلمات الشبيهة بالقواقع الذهبية، والحل الوحيد الباقي هو أن يلجأ الفيتوري إلى (الوثن وحده، دون لون.. دون اسم.. دون أية علامات مميزة باعتباره المصدر الحقيقي لكل الأخطاء التي اقترفتها الأوثان السود والبيض، واقترفها الزمن والظروف والأقدار والصدف، والفيتوري يجمع ذلك كله في كلمة عميقة واحدة هي: الزمن الذي أصبحت أيامه أحجاراً تبني هرماً حول مومياء الإنسان).

وهنا يصير الوثن إلهاً لأول مرة في هذا الديوان، الوثن مجرداً من اللون والموطن والحدود، وهي لحظة شعرية هائلة بالنسبة لهذه القصيدة:

(زمني يا أخت هوايا هرم

في داخله جثمان إله

ما زالت تومىء لي عيناه

أن أسجد

لكني أعلم).

ثم تنفجر لحظة الثورة على هذه المومياء البشعة التي تحاول عبثاً أن تشتري العباد بالخديعة:

(لكني أعلم

أن حرير العالم مهما غطى الأموات

ستظل عرايا دون حياة

ستظل رفاتاً يتهشم

لو داست فوق ثراه قدم).

وهذا الجزء الجيد من القصيدة لا يمكن مقارنته بالبداية الباكية السيئة البناء، ولا يمكن تفسيره ضمن جواب الشرط الذي كان الفيتوري يعيده منذ عنوانه العجيب (لو ماتت في شفتي الكلمات) وقد انتهى ذلك الجواب بقوله:

(أعلم أني لا شيء سوى ظلمات

لا شيء سوى روح مظلم

لو ماتت في شفتي الكلمات).

وهي لحظة رومانتيكية مفاجئة كان المرء يتوقعها منذ تفسخ الشكوى في بداية القصيدة، وقد ارتكب الفيتوري نفس الخطأ الذي ارتكبه في القصيدة السابقة، وفقد اتزانه في إعلان

الشكوى على نحو موصول متخذاً موقفاً ملتوياً في مقابل الثورة الحقيقية، ولولا هذا المقطع الأخير لضاعت كل جهوده هباء في دمعات الشعر المحتضر على شفتيه.

والمرء لا بد أن يتساءل عما إذا كانت أبعاد الفيتوري الثورية تلتزم خطاً أفقياً واحداً بالنسبة لاتجاهات التعبير لديه، بمعنى أن تجربة الثورة الشاملة في شعر الفيتوري ما زالت تجربة خاصة خاضعة لقدراته التعبيرية وحدها، أم أن هذا الشاعر ما يزال يبحث عن طريقه في اتجاه مغاير.

أنا أعتقد أن الفيتوري قد حقق أبعاداً أكثر رقياً فيما يختص بالتعبير عن الثورة مما يبدو في القصيدتين السابقتين، وأن هذه الأبعاد تتسم بالجدية عبر ذلك الاتجاه المغاير أكثر مما تملك قصيدتاه السابقتان بمراحل كبيرة.

وأنا أعتقد أن الفرصة مؤاتية لأن نحدد ذلك معاً في قصائده الأخرى الجيدة البناء.

- 4 -

والبناء الشعري لدى الفيتوري عملية اختيار حافلة بالتردد، ولكن المرء يستطيع أن يتابع أفكاره بصورة متناسقة عندما يتذكر أن الرؤيا الشعرية ـ مثل الرؤية البصرية نفسها ـ مطالبة باختيار زاوية الوقوف اختياراً تلقائياً لا مجال لقهره، وأن (نقطة الوقوف) في الواقع هي لحظة التعبير التي يرغب الشاعر في الإعلان عنها. وهذا يتضح أكثر عبر أسلوب التعبير بالكاميرا، فالمصدر يختار مكانه طبقاً لحاجاته من المنظر كله، محاولاً ـ عن طريق الأبعاد الهندسية ـ أن يجد سبيله الشعري الكامن في الخلق. فالتقاط صورة إحدى ناطحات السحاب من أسفل

مجرد تعبير عن (العلو)، والتقاط صورة المارة من فوق إحدى ناطحات السحاب تعبير مختلف عن (الضآلة) رغم أن البعد الهندسي نفسه ما يزال ثابتاً، وهذه اللعبة يسميها نقاد التصوير (المونولوج)، وهو نفس الاسم الذي اضطر النقاد الآخرون إلى قبوله للتعبير عن الأسلوب الشعري المقابل، والفيتوري يمارس هذه اللعبة بإرهاق بالغ:

(ماذا أصنع لك..؟

يا أجمل شيء في دنياي

ماذا أصنع لك؟

هل أملك شيئاً غير هواي

الظلمة تملأ عيني

وقيد الظالم حول خطاي).

وهذا الشعر الرديء مجرد لحظة مفتقرة إلى الأصالة مقابل أبعاد الرؤيا العملاقة في المقابلة بين الحب وبين اليأس التي كان نزار قباني يعطيها كل جلالها في احتراقه الأصيل:

(ماذا أعطيك؟

أجيبيني

قلقي.. إلحادي.. غثياني؟

ماذا أعطيك؟

سوى قدر

يرقص في كف الشيطان؟

أنا ألف أحبك فابتعدي عني

عن ناري ودخاني

فأنا، لا أملك في الدنيا

إلا عينيك.. وأحزاني).

وثمة قصيدة أخرى للفيتوري تستعمل المونولوج بصورة أكثر رقي من ناحية البناء الشعري، ولكنها قصيدة متفسخة تجاه قيم الثورة:

(ولكن الكلمة حين تصير الكلمة

لم تكن الجثة ما يخشون،

مجد الخالق، مجد الإنسان

المأساة الإنسان

يا إنساني الآخر لنعد؟

أو ما تبصر دمنا فوق الطرقات يسيل

روينا ظمأ الأرض به

لو كان بذوراً لاخضرت أحشاء الأرض).

وهذه أول علامة أضعها بإيجاز عبر الحديث عن أسلوب الفيتوري: إن (المونولوج) قد أثبت عجزه عند هذا الشاعر على مجاراة التدفق الثوري الحقيقي الذي ينتظره المرء في البناء الملتزم بقيم المجموعات، وإذا كان ثمة سبب لهذه الظاهرة فلا بد أن ذلك يتحدد ضمن شخصية الشاعر نفسه وغربته المتطاولة وظروفه الخاصة التي لا يمكن نقاشها هنا بأي حال، وأنا أعتقد أن أكثر قصائد الفيتوري أصالة وامتداداً فوق أبعاد الرؤية هي تلك القصائد المباشرة، الحافلة بالتقريرات المتينة البناء، والتي تخلو من ظواهر (المونولوج) إلى حد أنها تتعدى أحياناً دائرة الخطابة

المجردة. هذه القصائد مباشرة كلها، وتنطلق ـ في الغالب ـ من ياء النداء:

(يا لومومبا..

في قلبي أنت

البطل الأسود ذو القدمين العاريتين

الراكضتين على نهر الكنغو

كانت تركض خلفها أشجار الغابات

كانت تتهدج لهما أنفاس الظلمات

كانت أمواج الكنغو

توغل في الركض).

ثم هذا النداء الحافل بالقوة:

(يا أبناء القرن العشرين

النصف المنتصر الآتي

المتحرر من ظل الخوف

القادم من شرفات الغد

يا إخواني

إني أحمل كل خطيئة عصري

فأنا شاعر

أظلم عينيه بريق العصر).

والتقريرية المباشرة التي تتجه رأساً إلى أهدافها:

(نيويورك.. ملء عروقي كآبة

وعيناي فوق ثراك سحابة

ولست بلادي

ولا قلبك المتحجر قلبي

فإفريقيا موطني، والزنوج المساكين شعبي

الزنوج الذين أقاموا هياكلهم أمسِ جسرا

تمر عليه إليكِ الحضارة).

ولا أعتقد أنني مطالب بأن أتابع عرض هذه الظاهرة في شعر الفيتوري، فالواقع أن أكثر قصائده تتبنى هذا الاتجاه وتحسن ترتيب أبعاده بصورة جيدة، مبدية انطلاقاً حقيقياً جديراً بسمعة هذا الشاعر الكبير، ولكنني أتمنى أن تتاح لي الفرصة لكي أعيد تنسيق الجزئيات التي وردت خلال هذه الدراسة تمهيداً لإنهائها بصورة أكثر تحديداً.

وبالنسبة للتركيب الشعري عند الفيتوري فقد حاولت أن أجد أبعاده عبر ظاهرتين مختلفتين، تمثلت الأولى في وحدات اللغة الواقعة فوق السطح، وقد بدا من الواضح أن (التزام) الفيتوري بقيم الثورة قد فرض عليه التزاماً لغوياً آخر يمتد بحذاء التركيب الشعري، محاولاً أن يظهر عن طريق وحدات اللغة أبعاد المعاناة.

فالزمن المضارع وحدة تعني (المستقبل) بالنسبة للفيتوري، وهي ظاهرة خالية من روح الهروب التي تملأ الشعر الأوروبي الحديث، فيما يتكفل الزمن الماضي بإعادة أشباح المأساة إعادة ميتة تقريباً لمد الشاعر بالركائز الخلفية للثورة، وهذا عمل لم يقم به شاعر ثوري عربي آخر سوى «سليمان العيسى» الذي ظل ـ حتى الآن ـ عاجزاً عن الخروج من دائرة (التعصب) إلى أفق (الالتزام) القادر على الخلق.

ثم حاولت أن أشير إلى (عادة) الفيتوري في استعمال فعل الأمر وراء الفعل المضارع لإنهاء أبعاد الرؤية بالتقرير، وقد كان «عبد الوهاب البياتي» يحسن هذه المقابلة خلال فترة (أباريق مهشمة)(*)، أما الفيتوري فإنه يتعدى (الفعل العربي الدال على الزمن) إلى (الاسم) نفسه في ظاهرتي المبتدأ والخبر والنداء ويربطه باتجاهاته في تحديد مأساة إفريقيا باعتبارها (زمناً) يمتد خلال الماضي والمضارع معاً، ويغلق الطريق كلية أمام أي محاولة للإصلاح إلا عن طريق (هدم الوثن) الذي يرمز به الفيتوري إلى القادة المتفسخين المتحللين من قيم الثورة. وكان ذلك فيما يختص بالبناء اللفظي، أما البناء الشعري، الذي حاولت أن أحدد معالمه العريضة في بداية هذا الحديث، فهو ظاهرة تحتاج إلى دراسة تفصيلية أكثر اتساعاً واهتماماً بالأجزاء، ولكن المرء يستطيع دائماً أن يحدد بصورة عامة عجز المونولوج عن مجاراة التدفق الثوري الذي يحتاجه الشاعر، وقد كان المونولوج يؤدي مهمته عند «المتنبي» مثلاً حتى تصل رؤياه إلى حد التفجر، وعندئذٍ يتخلى عنه ويبدأ في التقريرية، والعالم كله يعرف قصيدته الشهيرة التي افتتحها بهذا المونولوج:

«عيد بأية حال عدت يا عيد
بما مضى أم لأمر فيك تجديد»

«أما الأحبة فالبيداء دونهمو
فليتك دونك بيد دونها بيد»

«أصخرة أنا! ما لي لا تحركني
هذي المدام ولا هذي الأغاريد»

(*) ثاني ديوان للشاعر عبد الوهاب البياتي، صدر سنة 1954.

وعندما وصل إلى نقطة (التوتر) شرع في التقريرية:

«لا تشتر العبد إلا والعصا معه
إن العبيد لأنجاس مناكيد»
«نامت نواطير مصر عن ثعالبها
فقد بشمن وما تفنى العناقيد»

ولا شك أن طبيعة (المونولوج) نفسه هي العائق الرئيسي أمام تدفق الرؤية الشعرية خلاله، وهذا القانون ما يزال يسري بالنسبة للشعر الحديث رغم كل إمكانياته، وما تزال التقريرية الجيدة أحسن الأسلحة على الإطلاق.

والفيتوري، مثل غيره من شعرائنا، لا يستطيع أن يجد بديلاً عن التقريرية لكي ينطلق وراء رؤياه الحافلة بالألم والغضب تجاه إيديولوجية العصر بأسره.

بقي أمر الصور في شعر الفيتوري، وهي دراسة أخرى أتمنى أن تتاح لي الفرصة لإنجازها ذات يوم، أما بالنسبة للتركيب الشعري فأنا أعتقد أنني قد قلت الآن كل ما لدي، ولم يعد ثمة حاجة لمزيد من التفاصيل.

1966

3

رؤيا شاحبة

الشاعر(*) لا أعرفه ولكن القصيدة نشرت في أحد أعداد الحقيقة، وراء إعلان بارز لبيع السيارات المخصصة للعمل في حقول البترول، وقد خيل لي أن المحرر يريد أن يلخص الموقف في ليبيا باعتبار أن البترول والشعر سلعتا استهلاك محلي.. .. السيارة تدعو المتعهدين للمغامرة، والقصيدة تجلس في الركن وتحفر أحزانها في خندق نرجسي ذي خطوط حادة شديد الصلادة مثل قوقعة مصابة برمد العينين:

(أنا أخاف صحبتي

أخاف أن تقوض العيون وحدتي

وأن تلملم الوجوه رعشة العروق في الضباب

(*) هو الشاعر، عادل عثمان، ولد في فلسطين سنة 1941، وتخرج من الجامعة الليبية في بنغازي سنة 1967، ويقيم الآن في أمريكا. نشر قصائده في جريدة الحقيقة، وكان النيهوم مهتماً بنتاجه.

وأن تمزق الأحزان في جنازة التراب).

هذا المقطع الحاد يقف بالضبط في منتصف القصيدة محققاً ارتباطاً مباشراً بين مشاعر العزلة وبين لحظة التمزق المرتقبة بعد إتمام العري، والمرء لا يستطيع أن يفسر «أنا أخاف صحبتي» بجملة مقابلة تعني «أنا أخاف أن أختلي بنفسي»، دون أن يعترض طريق الرؤية الخاصة بصيغ الجمع «الوجوه، العيون، الأحزان»، ولكن المعنى يظل بعد ذلك ثابتاً فيما يخص لحظة العزلة المطلقة فالكلمة «صحبتي» تعني أيضاً «الناس في الخارج»، والشاعر لم يرتكب خطأ تعبيرياً يدعو إلى إلغاء هذا التفسير، ولكن المقطع الأول وحده يقف بوضوح إلى جانب تفسير العزلة بالخوف الداخلي، فالإشارة واضحة إلى أن الشاعر يعتبر «جثته» جريمة عريقة لا بد من إخفائها:

«أخاف في الظلام خلسة إذا حملت جثتي»

يمر عابر مسافر على الطريق

أخاف ذعره الغريب في العيون

أخاف أن يقول.. «قاتل عريق».

وهذه اللحظة المرتجفة العامرة بالخوف تنال نهاية نرجسية مقابلة أداها الشاعر باتساق عبر إشارته إلى «موت القمر»:

«أخاف أن يقول.. «قاتل عريق»

له ضحية يجر وجهها في عتمة السكون

في كل ليلة يموت في رمادها القمر».

وقد بدا من الواضح أن «موت القمر» مجرد رمز عادي لإلغاء كل مصادر الضوء والمشاركة تمهيداً لتحقيق لحظة الخوف،

بصورة أكثر عمقاً، ولكن الشاعر نقل رؤياه إلى نقطة مفاجئة، وبدأ يسرد مخاوفه مرة أخرى، ولكن ليس من جريمة وجوده، بل من تمزق هذا الوجود في قبضة الآخرين، وهنا لم يعد من الممكن أن يفسر المرء «أنا أخاف صحبتي» إلا تفسيراً واحداً يعني «أنا أخاف أن أضيع في زحام المجموعات».

هذا الانتقال المفاجيء حدث بتعمد، فالقصيدة تهدف إلى ترتيب مصادر الخوف في ثلاث وحدات: الخوف من المواجهة الذاتية.. الخوف من مواجهة المجتمع. والخوف من مواجهة الدمار الطبيعي، ولذا فقد انتقلت الرؤية في ثلاث مقاطع متسقة ونالت جملة «أنا أخاف صحبتي» ثلاثة معانٍ أيضاً. الأول «أنا أخاف أن أختلي بنفسي». والثاني «أنا أخاف أن أواجه الآخرين». والثالث «أنا أخاف أن أواجه طبيعتي»، وليس ثمة شك أن هذا العمل لا يمكن تحقيقه بدقة إذا قرر المرء أن يترجم القصيدة إلى لغة أخرى، فكلمة «صحبتي» العربية لا نظير لها.

القصيدة متزنة عامرة بالصور الجديدة التي تشير بثبات إلى لحظة الاحتراق الهائلة الممتدة على الدوام وراء كل موهبة ناضجة، ولكن الشاعر ـ أحياناً ـ يضع رؤياه في قبضة الكلمات النزقة مثل «البكاء والحنين والعذاب والذهول»، وهي لعبة رومانتيكية سيئة السمعة لا تليق بلحظة الخلق المتمثلة في «غابة السحاب، وشرانق الفضول وشهقة العيون، وجنازة التراب، وباقي الصور الأصيلة، وليس ثمة شك أنه مطالب بأن يتخلص من هذا الخطأ لكي يقدم عملاً يليق بموهبته... أما هذه القصيدة فأنا لا أملك الحق في تقييمها إلا بصفة ذاتية محضة، وقد أسعدني أن أقرأها وراء نافذتي المعتمة.. وأحس بلحظة من العزاء.

القصيدة الثانية(**) اسمها «فارس ليس من تكساس» وقد بدأت على هذا النحو:

(أنا على الطريق حفنة من السأم يجهضني المساء

من حانة لحانة أنا شريد

الشرق في ملامحي حكاية قديمة

وشهرزاد والخليفة الرشيد

في دمي.. بلا حريم).

وهذا المقطع الجيد البناء يخدم قضية «البيع» التي يزمع الشاعر أن يقوم بها في اللحظة التالية مستجمعاً شجاعته أمام امرأة عاهرة من إحدى مدن أوروبا.. وقد كان المرء يتوقع أن تواصل الرؤية انطلاقها فيما يخص وجودية ألف ليلة وليلة وإيديولوجية الماديين في الغرب، ولكن الشاعر انحرف بحدة مفاجئة لكي يضع القضية في سؤال مباشر جداً:

(من يشتري حرارتي سيدتي

أتشترين؟

إفريقيا بضجعة بقبلة

أتشترين؟)

وهذه المواجهة الخالية من «لحظة الشعر» تنتهي بتقرير آخر أكثر مباشرة:

(للأعين الزرقاء كنت جائعاً

(*) القصيدة للشاعر علي الفزاني من الشعراء الليبيين المعاصرين المعروفين. توفي بتاريخ 2000/9/26.

لصمة لنزهة على الجليد).

وهنا ضاعت الإشارة إلى ألف ليلة وليلة، وتحولت الرؤية إلى نطاق معاصر شديد السذاجة حتى وصل الشاعر إلى لحظة كبيرة أخرى عندما اهتدى إلى نقطة الارتباط بين طرفي المادية في حياة العاهرة وفي حياة الامبرياليين المتخمين بالدولارات، وأعلن يائساً أن لا مكان له في هذا العالم الصلد:

(غداً يجيء من تكساس فارسي

دولاره غنائمي.. نفائسي

وذخري العظيم..).

ثم عادت الرؤيا مرة أخرى لتقرير إحدى الكليات القديمة الهادفة إلى رفض حضارة الماديين في أوروبا ووصفها باليهودية والموت.. وهي لعبة حاسمة في الشعر الشرقي المعاصر بصورة عامة..

هذه القصيدة كان يجب أن تطول.. فالارتباط بين فكرة الرفض الجزئي الذي تمثل في إشارة جنسية وبين الرفض الكلي الذي تمثل في اتهام حضاري عام، ليس ارتباطاً طبيعياً.. إنه قفزة هائلة تحتاج إلى مقدمات أكثر طولاً.

أما «المباشرة» فهي ظاهرة حادة في شعر «الفزاني» كله، وقد تمثلت بصورة سيئة في قصيدته «امرأة من وطني». ولكنها تبدو متزنة هنا بصورة تدعو إلى الأمل، وقد قادته بثبات عبر رؤية معقدة من بقايا ألف ليلة وتكساس وجنيف والعاهرات الخاليات من الرغبة في ومضات الشعر الشرقية.. وجعلته يقدم صورة جيدة مباشرة لإحدى لحظات التناقض الحضاري رغم كل مطبات التقريرية.. وبالنسبة لي. فإن «فارس ليس من تكساس» كانت تجربة طيبة من جميع الوجوه..

بقيت كلمة أخرى..

أنا أكره أن أصدر أحكاماً عامة على أي عمل أدبي، وليس ثمة فكرة أسوأ من أن أجلس هنا على بعد ستة آلاف ميل وأشرع في تقييم أعمال الآخرين مثل جامع الطوابع، ولا أعتقد أنني أملك ضماناً كافياً من ارتكاب الأخطاء في كل الاتجاهات، فأنا معرّض لأكثر من لحظة اندفاع طائشة، ولكنني أردت أن أقول لكم إن هاتين القصيدتين قد قدمتا لي فرصة الشعور بالمشاركة.. وقد قرأتهما وراء نافذتي.. وأحسست بالعزاء.

1967

4

أسئلة؟؟

«كوريدا..
كوريدا
ويندفع الثور نحو الرداء
قوياً.. عنيدا
ويسقط في ساحة الملعب
كأي شهيد
كأي نبي
ولا يتخلى عن الكبرياء».

هذه قطعة من الشعر الرديء كتبها نزار قباني وعرضها للبيع مع مجموعة أخرى أكثر رداءة مقابل ثلاث ليرات لبنانية.. والديوان كله اسمه «الرسم بالكلمات».

نزار يعتقد أنه اكتشف بعداً شعرياً جديداً.

وقد أنشأ داراً لنشر مطبوعاته بنفسه، وزوّدها بورق ألماني

الصنع اسمه «هولتز فراي» لكي يعرف باقي الشعراء أن الورق الألماني الذي لا تدخل في صناعته نشارة الخشب أكثر جدوى في عرض الشعر للبيع.

وقصائد الديوان مهزلة في أغلب الأحوال:

«ويندفع الثور نحو الرداء

قوياً.. عنيدا

ويسقط في ساحة الملعب

كأي شهيد

كأي نبي».

والسؤال المحزن أين يسقط الثور إذا لم يسقط في ساحة الملعب؟ ولماذا يكون الثور نبياً ؟ وما معنى أنه لا يتخلى عن الكبرياء؟. وما جدوى الشعر في نهاية المطاف إذا كان نزار لا يجد شيئاً يقوله سوى هذا السرد الإنشائي؟

أجل ما جدوى الشعر؟ وما أكثر الأسئلة:

«يا آخر امرأة.. تحاول

أن تسد طريق مجدي

أتهددين بحبك الثاني

وزند غير زندي؟

هذا الذي يسعى إليك الآن

لا أرضاه عبدي».

ولا أدري عما إذا كان «العبد» يرضى بأن يقول هذا الشعر الفظيع، ولكن المرء لا بد أن يسأل نزاراً عما تعنيه «يا آخر امرأة»

فلعله يعرف أنه سيموت قبل أن تهجره امرأة أخرى، أو لعله يقصد «يا أحقر امرأة»، وأرغمه الوزن على ابتلاع القاف، فالوزن «في العادة ـ يرغم الشعراء على ابتلاع كثير من الأشياء المدهشة.. ولكن ما علاقة ذلك بطريق المجد، أعني كيف تسد تلك السيدة طريق المجد أمام نزار إذا هجرته وذهبت مع أحد العبيد؟

الإجابة قضية اسمها «لغة الحديث والمباشرة» وهي قضية ذات تاريخ حافل بالنقاش والنزق، وليس ثمة شك في أن نزار قباني يتبناها عبر هذا الديوان محاولاً أن يعيد بيعها بعد التخفيض..

فدعونا ننال حاجتنا من هذه البضاعة:

«حاذري أن تقعي بين يديا

إن سمي كله في شفتيا

حاذري أن ترفعي السوط..

ألم

تركبي قبل.. حصاناً عربيا

أنا شمشون.. إذا أوجعتني

قلت: يا ربي، عليها، وعليا».

وهذا الثلاثي الرهيب من الثعبان والحصان وشمشون يتجمع هنا ليقول لتلك الفتاة البائسة إن عليها أن تتجنب إزعاج نزار قباني، ولعل الحيوانات تحتمل هذه الإهانة، فهل يحتملها الأنبياء كذلك، وهل صار شمشون مجرد قاتل أهوج في شعر نزار الذي لا يكف عن قراءة الإنجيل وكتاب الصلوات. وما جدوى الشعر في نهاية المطاف ما دام المرء عاجزاً عن مجاراة الأبعاد الحقيقية لرؤية الخلق الفني.

نزار ليس عاجزاً عن شيء، ولكنه يعيش قضية فاسدة:

«**تريدين مولى..**

يقول: «أحبك» عند الصباح

يسبح باسمك كالببغاء

يقول: «أحبك» عند المساء

ويغسل بالخمر رجليك

يا شهرزاد النساء».

ونزار قباني العجوز لا يعرف أن أحداً لا يغسل رجليه بالخمر، لأنها تحرق الجلد مثل أي مادة حامضة، ولأن الخمر بضاعة رخيصة كريهة الرائحة لن يرضى أي فلاح سيسيلي بأن يضعها فوق قدميه الحافيتين، ولكن ماذا تعني «شهرزاد النساء؟»، فالعالم لا يعرف هذا الرمز، وشهرزاد فتاة بائسة كانت تحاول إنقاذ عنقها بتلفيق الحكايات، ولم تكن تريد أن تنال شيئاً سوى حياتها. فهل صنع نزار «شهرزاد» أخرى من ورق الهولتز فراي؟

وما جدوى الشعر في نهاية المطاف:

«**لا تقبلني بعنف**

زهرة الرمان ليست تتحمل

لا تقبلني

فلو ذاب فمي

ماذا ستفعل؟»

«وزهرة الرمان» نبات خشن مثل زعنفة أحد الأقراش، شاحبة اللون، قبيحة، محزنة لا يليق أن يتخذها المرء رمزاً لشفتي دب

مصاب بالحمى.. ولكن نزار لا يعرف ذلك، ولا يعرف أن الورق الألماني وحده لا يكفي.

نزار يجهل أشياء كثيرة.. وأنا أكره أن أواصل هذا النقاش المحزن الذي لن يقود في النهاية إلى شيء، فالديوان مليء بالأخطاء، وأبعاده الفنية قاصرة إلى حد مدهش، ومعظم القصائد تعرض حالة من العقم لا يمكن احتمالها.

ولكن ماذا حدث؟

ولماذا تورط نزار قباني في هذه المهزلة، فقد كان قبل ذلك شاعراً منقطع النظير في تحقيق الأبعاد النهائية لرؤيته وكان وحدة فنية كاملة متفردة بأصالتها بين كل الشعراء في كل اللغات وفي كل العصور؟

نزار يتطوع بهذه الإجابة:

«الجنس كان مسكناً جربته

لم ينه أحزاني ولا أزماتي

والحب.. أصبح كله متشابهاً

كتشابه الأوراق في الغابات

مارست ألف عبادة وعبادة

فوجدت أفضلها عبادة ذاتي».

ولعل «عبادة الذات» تعني أن ينشأ المرء لنفسه مطبعة ويصنع دواوين الشعر الحمراء الغلاف مقابل ثلاث ليرات لبنانية أو ما يعادلها.

ولكن نزاراً ما يزال يملك إجابة أخرى أكثر إقناعاً:

«الناس في بلادنا السعيدة لا يفهمون الشاعرا

يرونه مهرجاً يحرك المشاعرا

يرون قرصاناً به

يقتنص الكنوز.. والنساء.. والحرائرا

يرون فيه ساحرا

يحول النحاس في دقيقة

إلى ذهب

ما أصعب الأدب!

فالشعر لا يقرأ في بلادنا لذاته

فكل ما يهمنا من شعر هذا الشاعر

ما عدد النساء في حياته؟»

وهذه قضية جيدة الصياغة لإيجاد تعبير أكثر تهذيباً عن كلمة «الخيبة»، فليس ثمة شك أن نزاراً عاش تجربة محزنة من الرفض، وقد رفضه كبار السن قبل كل الناس ونسيه الصغار، وانقسم النقاد في شأنه ثم نسوه أيضاً، ورغم ما فعلته «نجاة الصغيرة» من أجله فقد ظلت حالة الرفض قائمة، واضحة، شديدة الصلادة مثل جدار من الجليد الأسود، وطفق نزار يصرخ بملء رئتيه:

«أعطيت هذا الشرق من قصائدي بيادرا

علقت في سمائه النجوم والجواهرا

ملأت يا حبيبي

بحبه الدفاترا

ورغم ما كتبته

ترفضني المدينة الكئيبة
تلك التي سماؤها لا تعرف المطر
وخبزها اليومي.. حقد وضجر».

وأنا أقول: أجل، إن نزاراً قد رفضته المدن الكئيبة، وقتلت موهبته، ولكنها أعطته الشهرة التي يلهث وراءها صغار الرجال بلا توقف، وتركته يقع في الفخ متطوعاً ويحكم الحبل حول عنقه.

فالشهرة عدو حسن الملامح لظروف الخلق الفني في كل العصور.

والشهرة سلم من القش لا يصلح للصعود، ولكن ما أسهل أن يسقط المرء من أي قمة بسلم من القش.

وإذا سقط نزار، فماذا يبقى للمدن الكئيبة!

1967

5

الذي كان يحرث القمر

في مدن الشرق الوقورة.. في بنغازي ودمشق «حين يبلغ البدر تمامه» ويقبض كل امرئ راتبه، تضاء المقاهي وبيوت الدعارة، وتتصاعد خرافات الحب الشيقة عبر سحابات التبغ والحشيش، ويحتسي الرجال حاجتهم من النبيذ، ويتحدثون عن النساء والغلمان ولحظات الشبق العميقة المبلولة بالعرق.

فإذا طلعت الشمس.. طار الغراب.. واستعاد الرجال وقارهم محاولين أن يتفادوا ذكر الليلة الماضية، وعرضت علب الفضيلة بكل الأثمان، وكتبت المقالات الجيدة الصياغة لحماية الأخلاق ريثما تغيب الشمس وتتعذر الرؤية في الظلام.

الحب في الشرق لعبة ليلية. ونزار قباني الذي اختار أن يلعب في وضح النهار، مزق الرجال سمعته ودعوه «زانياً مخنثاً سيئ التربية»، وجلسوا يأكلون جثته في سوق الحميدية ويلقون عظامه للسنانير. فلو كان نزار بائع عرقسوس، لو كان يحسن الكذب وخداع البصر، ويخرج الأرانب من قبعته ويبيع العرقسوس لدعاه

الشرقيون بأسماء أخرى أكثر أدباً، أما أن يتحدث نزار قباني عن المرأة قبل أن يتم الظلام، ويتحدث عن الحب والجنس وبقية الفضائح، فإن ذلك أكثر مما تطيق شرطة الآداب.

الشرق كله شرطي آداب.. الشرق شرطي آداب جاهل يدمن الحشيش والعادة السرية، ويكره النساء في النهار، ويحترق بالشبق في الليل، مثل خنزيرة سيسيلية في شهر مايو، فإذا رأى قصيدة من الشعر تتحدث عن امرأة، رفع بندقيته وأطلق النار في الحال.

فأين يذهب نزار؟

لصغار الأخلاقيين الذين لا يكفون عن إساءة الظن بالنساء، لتجار الغلمان وكتاب الأحجبة ووصفات القبول؟ للشرق الذي ما يزال يصرخ كل يوم مطالباً بإعادة المرأة إلى زير القديد وتغطية وجهها المشين وإحكام الرقابة على فترتها الشهرية مثل عنزة بياع اللبن؟ للمحاربين الذين لا يريدون أن يسمعوا شيئاً سوى صيحات الثورة واستعادة فلسطين وقتل كل ما يمكن قتله في الطريق؟ لمذيعي أخبار السلام والخبز والمؤتمرات.. لمن؟

وماذا يكتب نزار؟

إنه يصرخ الآن:

«يا ليت باستطاعتي

أن لا أكون شاعرا..

يا ليتني

أقدر أن أكون شيئاً آخرَ

مرابياً، أو سارقا

أو قاتلا

أو تاجرا
يا ليتني أكون يا صديقتي الحزينة
لصاً على سفينة
فربما تقبلني المدينة
مدينة القصدير والصفيح والحجر
تلك التي سماؤها لا تعرف المطر
وخبزها اليومي
حقد وضجر
يا ليت باستطاعتي
أن لا أكون شاعرا
لكنما الشعر قدر».

فلو كان نزار بائع عرقسوس، لو كان حاكم دمشق، لما سمع أحد عن دمشق ولما تردد اسم تلك المدينة الصغيرة في جامعات العالم ومطابعه، وانحنى مئات المستشرقين يدرسون وجهها باعتبارها وطن أحد شعراء العصر الكبار. في أوروبا، وفي أمريكا أيضاً، يقولون عن نزار قباني إنه شاعر من مستوى منقطع النظير ويترجمون أعماله عاماً بعد عام ويكتبون في مقدماتهم «أن المرأة في شعر نزار مخلوق أكثر اكتمالاً من المرأة في الشعر الأوروبي»، وفي الشرق تعامل المرأة مثل عنزة بياع اللبن، ويرفع الرجال حواجبهم عندما يسمعون اسم نزار قباني ويشيرون إليه في لحظات هدوئهم باعتباره «طليعة جيل فاسد».

نزار عمره نصف قرن، ويكتب شعراً تقليدياً موزوناً ومقفى، ولكن الشرقيين ما زالوا يدعونه «طليعة جيل فاسد» باعتبار أن

الشعر الحر عملية زنى وباعتبار أن نزار قباني يكتب شعراً حراً زانياً.

وقد نشر أول قصائده منذ عشرين عاماً، واستقبلته الملائكة بالصفير، ثم اجتمع البرلمان السوري ليحكم عليه بالإعدام لأنه قال إن الرجل الشرقي يعامل امرأته مثل وعاء للصديد، وأكلت الصحف جثته ثلاث سنين بلا انقطاع لكي ينسى الرجل الشرقي أمر الرضاء الجنسي في فراش زوجته:

«لا. لا أريد!
ودفنت رأسك في المخدة يا بليد
يا جداراً من جليد
وقبيل ثانيتين:
كنت تجول كالثور الطريد
والآن أنت بجانبي
قفص من اللحم القديد!..»

وهذه الصورة الموحشة مجرد أكذوبة في خيال نزار بالطبع! لأن الرجل الشرقي لا يستثير زوجته جنسياً ويتركها معلقة مثل وعاء للصديد.. أليس كذلك؟ مرة أخرى، كتب نزار قصيدة إلى جميلة بو حيرد. وعادت الصحف تأكل ما بقي من جثته، وهجاه عبد الوهاب البياتي مشمراً عن ساعديه لحماية بطلة الثورة لأن نزاراً قال إنها امرأة وإن عينيها مثل قنديلين موقدين في معبد.

كان البياتي لا يريد أن يصدق أن جميلة بو حيرد ليست غولة رهيبة تركب مكنسة وتقاتل ـ مثل هرقل ـ بأظافرها. أما

المستشرق «ديمون» فقد ترجم قصيدة نزار وقال عنها إنها «عمل فني لا مثيل له في تحديد درجات الضوء داخل الصورة الشعرية المرتبة»:

(إبريق للماء

وسجان

ويد.. تنضم على القرآن

وامرأة

في ضوء الصبح

تسترجع في مثل البوح

آيات

محزنة الأرنان

من سورة «مريم»

والفتح).

وفي سوق الحميدية وفي بنغازي، ظل نزار قباني «شاعراً داعراً» ورفع الرجال حواجبهم ودعوه «طليعة جيل فاسد». وأعطوه الشهرة التي قتلته في نهاية المطاف، فقد ربطوا اسمه بالموضوع الكريه القادر على استثارة ازدراء كل الشرقيين، وأشهروه باعتباره «شاعر المرأة والجنس..» وذلك يعني ـ في الشرق ـ «شاعر المواد الممنوعة». وتمزق نزار، وأصدر ديوانه الأخير المليء بالأخطاء والخيبة، وفي هذا الديوان ثمة قصيدة مهداة إلى شرقنا المصنوع من الصفيح:

«أشعاري الأولى، أنا أحرقتها

ورميت كل مزاهري وموائدي

أشعلت في حطب النجوم حرائقا
وأنا أمامك كالجدار البارد
شيدت للحب الأنيق معابدا
وسقطت مقتولاً.. أمام معابدي..»

فهنيئاً للسنانير بالجثة. ورحم اللّه الذي كان يحرث القمر.

1967

6

المسيح والزنوج

قال المستشرق «ليكانين» في إحدى محاضراته عن شعراء إفريقيا:

الفيتوري شاعر زنجي مليء بالعقد.

الفيتوري يكتب شعراً زنجياً معقداً، ويحلم باندحار الرجل الأبيض في الغرب ويبني بأوهامه عالماً أسود من قرى الزنوج المتشققي الأقدام والمرء لا بد أن يشعر حياله بالحيرة، فهو يعتبر نفسه شاعراً إنسانياً على الدوام، ويتغنى بفضائل الإنسان حتى يدرك فجأة أن الإنسان يستطيع أن يكون أبيض الجلد أحياناً. عندئذٍ يشرع في هجائه ويتمنى أن يطعمه للزنوج!

ثم ضحك رواد المحاضرة.

وهزّ المستشرق «ليكانين» رأسه الشوكي والتوى في مقعده مثل قنفذ هائل الحجم وطفق يراقبني وكنت أتمنى أن أقول له إنني أحتقر جهله العقيم، ولكني لم أكن واثقاً من ذلك، فالنقد في أغلب الأحيان يتحول إلى لعبة مدهشة من ألعاب الحواة

والمرء لا يستطيع أن يقرر على وجه الضبط مصدر الخطأ الحقيقي في تفهم النص.

هل كان المستشرق جاهلاً بظروف الفيتوري؟

أم كان مجرد رجل أبيض يعاني مهزلة التعصب؟ وهل أقول له الحقيقة كما أعرفها؟ أو أتركه يقولها كما يعرفها هو في عالمه الأبيض؟ وأين الحقيقة على أية حال؟ فالنص لا يمكن قياسه بالشبر والنقد إيديولوجية في الدرجة الأولى إنه مجرد رأي شخصي متفق عليه.

القصيدة التي اختارها المستشرق تقول:

(الرعب الأبيض ذو الأغلال

يغسل بالدم قلب الأطفال

وينكس أعناق الأجيال

فكأن دم الإنسان تراب

وتجاريب التاريخ تراب

وكأن الأبيض نصف إله

وكأن الأسود نصف بشر

قدر لفظته شفة الله).

والمستشرق يعتقد أن الفيتوري يمسخ قضايا الاستعمار العامة إلى شكوى عنصرية نرجسية لا تمثل الواقع، فالاستعمار عار إنساني وليس عاراً أبيض وقضايا الحرية لا يمكن نقاشها بطريقة عادلة إلا إذا تبناها الإنسان باعتبارها ميراثاً نهائياً لثقافة العالم بأسره بغض النظر عن مشكلة اللون.

والمستشرق ليس مخطئاً طبقاً لمقاييس الفلسفة.

ولكنه لا يفهم واقع إفريقيا فالاستعمار كما عرفته تلك القارة لعبة من عالم الرجل الأبيض وحده. والظلم والمجازر والقتل الجماعي فضائح بيضاء أوروبية وأمريكية على وجه الضبط، وليس من مهمة الشعر أن يتبنى نقاش التاريخ السياسي للشعوب البيضاء لكي يشرح للزنوج حقيقة المشكلة.

فالواقع أن البيض جاءوا لقتل السود.

والواقع أن المهزلة حدثت وانتهى أمرها طبقاً للون الجلد وسواء كان ذلك مصادفة أو غير مصادفة فإنه ما يزال يحدث حتى الآن.

والفيتوري يقول في نفس القصيدة:

(عبد، حر، لا يستويان

كذب، زيف

وهم بهتان

ليس على الأرض سوى الإنسان

الطاغية.. العبد الأكبر

ما ثم إله يتجبر).

والمستشرق يعرف أن كلمة «إله» هنا تعني الرجل الأبيض، وهو يتساءل ساخراً عما إذا كان الزنوج سيتجبرون لو أتيحت لهم نفس الفرصة. والإجابة ـ بدون سخرية ـ أجل فالإنسان لا يتميز بلونه ولكن بثقافته وما دامت ثقافة العصر ما تزال قاصرة عن إلغاء الظلم من العالم فلا مناص من تكرار المهزلة بين كل الشعوب، وكل الألوان.

ولكن الحقيقة الثابتة أن الفرصة أتيحت للبيض وليست

للسود.. وأن المرء لا يستطيع أن يطمس هذه الحقيقة بالفروض الخرافية لكي يثبت أن ظاهرة الاستعمار لم تكن عاراً أبيض الجلد. فالواقع أنها حدثت على ذلك النحو. وليس من المجدي أن يتفرغ الشعر لدراسات الفلسفة المعقدة ويثبت في النهاية أن العنصرية ظاهرة ثقافية مجردة لا علاقة لها بطبيعة الإنسان، فثقافة هذا العصر أيضاً ثقافة بيضاء.

والمستشرق ـ ليكانين ـ الذي يتمطى في مقعده الوثير ويدخن غليونه لديه كل ما يحتاجه من الوقت لكي يتابع قضاياه باتزان، ويفسح أحكامه الوقورة ويتحدث في الفلسفة والإنسان والأخلاق وفضائل الشعر الجمالية.. ولكن الفيتوري لا يملك هذه الفرصة، ولا يستطيع أن يملكها دون أن ينفصل بصورة حاسمة عن كل أجزاء عالمه المحزن.

فالفلسفة في إفريقيا لعبة أرستقراطية.

والزنجي الذي يكدح طوال النهار في مزارع البيض في جنوب إفريقيا، ويموت ببنادق البيض في الكونغو ويحفر التراب بأظافره بحثاً عن جذور النباتات في بوتسوانا، ويضع أطفاله في خدمة السواح والمصانع، ويتضور جوعاً حول علب القمامة في بقية المدن. هذا الزنجي لا يعرف لعب الفلسفة التي يبتكرها الشعراء الإنسانيون الثرثارون، ولا يعرف أن الظلم ليس ظاهرة إنسانية بيضاء الجلد. إنه يعيش المأساة من الداخل، وشعراء إفريقيا لا يستطيعون أن يتفرجوا من النافذة.

هذه الحقيقة تسندها صورة شعرية جديدة في رؤية أمر المسيح نفسه، فقد عرف الشعر الآن ـ لأول مرة في تاريخ الديانات ـ حقيقة الرمز النهائي لحادثة الصلب المفجعة، وربط الفنانون

الزنوج بين حالات التعسف المجردة لكي يقدموا للعالم تلك الصورة التي تمثلت في تبني المسيح باعتباره زنجياً إفريقياً مات وما يزال يموت على صليب رجل أبيض.

والفلسفة لا تستطيع أن تحقق هذا البعد.

ولكن الشعر الشجاع فعل ذلك، وأعطى ـ ثقافة العصر ـ البيضاء ما تستحقه من المهانة، فالمسيح سيظل على الدوام جمجمة معلقة في أعناق القتلة البيض. والزنوج يدركون أبعاد هذه الحقيقة بوضوح تام. وإذا كان الفلاسفة يعتبرون ذلك خيانة وضيعة لأهداف الفكر المسيحي، فإن الزنوج يمضون إلى هدفهم معلنين عبر مئات اللوحات وقصائد الشعر أن ـ الرجل الأبيض ـ الذي علق المسيح على الصليب لم يكن يجهل أنه يعلق أعظم أهداف الفكر الإنساني كله. وهذا يعني أن قتل المسيح والزنوج جريمة متعمدة لأغراض طائفية. والفيتوري يعرض الفكرة على هذا النحو:

(لو أن الأقدار حقيقة

لسألت:

عن إنسان قبلي

عن مسكين مثلي

رجموا جثته حيا

فقأوا عينيه

انتزعوا قلبه

ذات صباح، كان الإنسان

يحاول أن يبصر ربه

دفنوه في أعماق التربة،
وأقاموا الجدران).

والمستشرق ليكانين الذي يتمطى في مقعده الوثير ويدخن غليونه لا يمكن أن يقبل حادثة القتل باعتبارها جريمة إنسانية بيضاء. إنه سيقول على الدوام (القتل ظاهرة عصر معين. وذلك يمكن إثباته بالفلسفة).

ولكن الحقيقة تبقى في الواقع: أن القتل قد حدث. القتلة بيض الجلود دائماً. ولن يجدي الفلسفة أن تقنع نفسها بالفروض الخرافية.

نهاية المطاف.

إن النقد إيديولوجية.

وإنه مجرد رأي شخصي متفق عليه، وليس ثمة سبيل للخروج من هذا المأزق إلا إذا صار الأدب فكراً عالمياً.. ووجد الإنسان طريقاً مشتركاً مع كل الآخرين.

1967

7

صورة قديمة

في ديوان خالد زغبية(*) مقطوعة متوسطة الطول بعنوان «أغنية الميلاد».. مقطوعة ذات خط فولكلوري واضح، ينفذها الشاعر ببساطة متعمدة تليق بمسرح الحادثة في أزقة بنغازي المكتئبة على الدوام.. ويعدها عبر أربعة مقاطع متصلة في محاولة لإيجاد وحدتها الفنية داخل البناء الشعري وحده:

المقطع الأول: افتتاحية ذات اتجاه مباشر تهدف إلى إقرار المسرح الشعري بأكمله الذي لا يلبث أن يتمثل عند نهاية الافتتاحية بالضبط في كلمتين «مطلع الميلاد».

والبناء اللفظي في هذه المرحلة ـ رغم سذاجته ـ خالٍ من الأخطاء.. وهو منهج واضح في الاعتماد على وحدتي الحركة

(*) شاعر ليبي معاصر، ولد سنة 1933، وتخرّج في قسم اللغة العربية، الجامعة الليبية سنة 1961. له عدة دواوين منها (السوز الكبير) و(أغنية الميلاد) و(غداً سيقبل الربيع).

والصوت، يتميز بالرزانة في معالجة أجزاء الحادثة، ويتم أداؤه كله باستعمال الصفة والاستعارة:

(وترقص الأضواء في أنحاء
دروبنا المعتمة الأجواء
تنطلق الأصداء
من كل ثغر باسم حنون
أغنية دافئة يعزفها الحبور
على قيثارة السكون).

فالصورة بأكملها تخلو من الألوان خلواً متعمداً، وترتكز على مجموعة من الاستعارات تبدأ في «ترقص الأضواء وتنتهي عند قيثارة السكون» إلى جانب أربع صفات أخرى في «معتمة وباسم وحنون ودافئة».. وهذا البناء الساذج، الخالي خلواً مطلقاً من أي اتجاه فني وفلسفي هو في الواقع المنهج الحقيقي الذي يكتشفه المرء لأول وهلة في فولكلورنا الشعبي ذاته.

والشاعر اختار طريقاً مستقيماً لأداء هذه الفكرة عندما قرر أن يعتمد على وحدات اللغة المباشرة متفادياً منطقة الفخاخ الأخرى المتمثلة في صور البياتي الشعرية الموغلة في التعقيد.

فنحن لم نحقق مرحلة الفلسفة قط.

وقد اعتمد أدبنا الشعبي كله على منحة الشعر والأسطورة لإيجاد طريقه منذ البداية وما زال نثرنا الفني ظاهرة بلاغية في الدرجة الأولى. وما زالت تفاصيل الفولكلور الليبي عبر معظم وحداته من الصراخ على الموتى إلى قناديل الأطفال في عيد

الميلاد تفاصيل مباشرة تعتمد ـ مثل افتتاحية خالد زغبية ـ على احداث الصوت وحده.

ولعل النقد يتوقع من العمل الفني أن يبحث عن الفلسفة في وقائع الفولكلور، ولعل الفنان مطالب حقاً بارتكاب هذه الحماقة، ولكن الأمر في ليبيا له وجه آخر، فنحن لا نملك قارئاً معداً لفهم مشاكل الخلق الفني المعقد، وليس من العدالة أن نطالب أحداً من شعرائنا بتحقيق مستوى فلسفي مرهق لكي نجعله أضحوكة على أرصفة المقاهي.

إننا ما زلنا نحتاج إلى نصف قرن من العمل الجاد. قبل أن نتقن هذه اللعبة.. وخالد زغبية ـ الذي كتب افتتاحيته منذ بضع سنوات ـ لم يكن يملك فرصة الخيار.

لقد أدى مهمته بإخلاص.

وقرر أن يعتمد على وحدات اللغة المباشرة للخروج من المأزق المعقد.. وهو قرار متزن رغم خلوه من عنصر الإثارة.

المقطع الثاني: يخص الأطفال:

وفي الأفواه لحن عندليب

ردده الصغار

«.. هذا قنديل، وقنديل..

يشعل في ظلمات الليل»

ويعلو صوت طفلة على صدى الجميع

تعدو، وباليمين مشعل خضيب

تركض، عن فرحتها تعلن في حبور

«.. هذا قنديل الرسول..

فاطمة، جابت منصور

وينبري لها طفل من الصغار

تفتقت في قلبه زهيرة الفخار

يردد الأصداء

«هذا قنديلك يا حوا..

نوارك فتق من توا».

ورغم أن فاطمة لم تنجب أحداً اسمه منصور فإن خالد زغبية يتجاوز هذا الخطأ لإثبات نص الأغنية كما وردت في الأصل، وهو ارتباط متسم بالأمانة مع واقع المسرح كله، فليس ثمة محاولة هنا لتحقيق الجمال سوى إثبات الواقع.. .. إعادة الأصل بترتيب موجز عبر إضافات البعد الشعري.

هذه الظاهرة تتضح في متابعة الشاعر لأجزاء الصورة العامة، لمكان القنديل في اليد اليمنى، لترتيب مقاطع الأغنية، وتوالي الأصداء وركض الأطفال المتواصل بدافع الإثارة واستعمال اللغة العامية بأمانة مطلقة.

والبناء اللفظي يوالي الاعتماد على وحدتي الصفة والاستعارة كما حدث في نص الافتتاحية، ولكن خالد زغبية يرتكب هنا أخطاء محددة في أبعاد اللغة فيخلط بين «تعدو وبين تركض» ويخلط بين «صدى الجميع وبين صدى أصوات الجميع» ويستعمل كلمة «مشعل» بمعنى قنديل.

وأنا أعرف أن زغبية استعمل ـ المشعل ـ هنا بدل اللفظ العامي ـ شواي ـ ولكني اقترحت القنديل لكي أجد مكاناً لصفة ـ خضيب ـ التي لا أعتقد أنها تصلح للشواي بأي حال.

ومع ذلك.

أعني رغم البناء اللغوي الشاذ، فأنا أعتقد أن المقطع ما يزال نقطة الوسط، ونقطة التوفيق أيضاً في المقطوعة بأسرها. ولعل النص العامي الذي أثبته الشاعر كله مثال حقيقي لاتجاهات الفولكلور الليبي الخالية من الصور الشعرية والفلسفة. ذلك المثال الذي يصوغ زغبية مقطوعته بمقتضاه.

المقطع الثالث: يصل من جيل آخر:

(ويوغل المساء

في حينا فيهرع الشيوخ

يرددون في المساجد الأوراد

والاذكار

«.. يوم ميلادك حلو. ياما أحلاه

يا محمد.. يا رسول اللّه»).

«ويوغل المساء» إشارة حقيقية إلى ميعاد تلاوة البخاري في المسجد التي تبدأ دائماً بعد صلاة العشاء.. فيما يبدأ خروج الأطفال بالقناديل عند المغرب مباشرة والشاعر يؤدي هذا الارتباط الزمني بأمانة عبر محاولته لإبراز وحدة الواقع بين الحادثة وبين الرؤية الشعرية في كل التفاصيل.

هذه المقطوعة عمل متسم بالأصالة.

توزيع شعري بسيط وأصيل ومباشر مثل كل شيء في حياتنا عندما كنا أحياء.. ونهايتها أيضاً التي جاءت في المقطع الرابع بسيطة ومباشرة:

«وتخفت الأصداء

ويدفن الضياء في الصباح
فتولد الأفراح».

1968

8

قصيدة من منزل الأقنان

منزل الأقنان بناء متهدم في قرية جيكور في العراق. وهو أيضاً نفس العنوان الذي اختاره بدر شاكر السياب لديوانه الصادر خلال عام 1963، تلك المجموعة من القصائد المعبأة بالموت التي كتبها السياب في مدينة لندن فيما كان ينتظر موته الخاص وراء جدران مستشفى سان ماري.

كان مصاباً بشلل في الظهر، وبتلف نهائي في عضل ساقه اليمنى، ومصاباً أيضاً بالسل، وكان قد ترك وطنه منذ بضع سنوات، وترك أطفاله وبيته، وانطلق يعرج على عكاز بحثاً عن الله، وعندما وجده قال له:

«لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

لك الحمد، إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرام

ألم تعطني أنت هذا الظلام

وأعطيتني أنت هذا السحر

فهل تشكر الأرض قطر المطر

وتغضب إن لم يجدها الغمام».

والسياب عندما كتب هذه القصيدة كان قد خرج لتوه من تجربة دينية متصفة بالشذوذ في مدينة بيروت، وكان يفرغ قلبه من بقايا تلك التجربة بتعمد حافل بالريبة، متطلعاً عبر رؤيا صوفية كلية الشمول والعمق إلى قوة الجذب في العالم.

والمرء لا يستطيع أن يتوقع إذ ذاك سوى هذا البناء الشعري الحافل بالفلسفة والرضاء الصوفي والتزام أبي العلاء الذي يتعدى حدود اللفظ.. وحكمة المزامير المنسوب إلى النبي أيوب.. ولكن نقطة الإثارة هنا أن السياب لا ـ يكتب ـ هذه الرؤيا بل يعيد بناءها من جانب محايد بطريقة متعمدة. إنه لا يريد أن يضيف بعداً شعرياً إلى فكرة التراث لذا فإن كل كلمة وردت هنا تجر وراءها بعداً زمنياً حافلاً بالظلال.

فكلمة ـ عطاء ـ اصطلاح خاص استعمله الاقتصاد الإسلامي لمعنى المنحة الواردة من بيت المال أو من صاحب الأمر. والتزام قافية الهمزة في عجز البيت الأول والثاني والتزام قافية الميم ارتباط بلزوميات أبي العلاء التي ظلت على الدوام مثالاً نادراً للإخلاص اللفظي والفكري في أشعار الصوفيين.

وتقديم البعد الزمني عبر ألفاظ الشعر القديم المتداولة ـ قطرة المطر والغمام والسحر والرزايا والكرم ـ إلى جانب الإصرار على بنائها القديم أيضاً، فالرزايا عطاء والمصيبات بعض الكرم، والأرض ـ تشكر ـ قطر المطر، والمقطوعة بأسرها محدودة عبر

هذا الخط الحاد، والشاعر يحس بالتيه داخل لعبته الخطرة، ويحس بأنه معرض للضياع عبر ظلال الرؤية الممسوخة. لذا فإن الإشارة إلى عذاب السياب تصل على الدوام محددة بأدوات اللغة.. باسم الإشارة ذاته:

«ألم تعطني أنت هذا الظلام

وأعطيتني أنت هذا السحر».

فالألم لا علاقة له بالآخرين، إنه ألم السياب وحده، وهو لا يريد أن يطمس هذه الحقيقة عبر محاولته المرهقة لالتزام جانب الحياد في السرد اللفظي، ولذا أيضاً فإن الجزء الوحيد الخاص بالشكوى في هذه القصيدة يصل هنا:

«شهور طوال وهذي الجراح

تمزق جنبي مثل المدى

ولا يهدأ الداء عند الصباح

ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى».

ثم تعود لحظة العزاء عبر مزامير أيوب، تعود مثقلة بالمحاولة المرهقة التي يؤديها السياب بجرأة تليق بموهبته:

«ولكن أيوب إن صاح،

صاح:

لك الحمد. إن الرزايا ندى

وإن الجراح هدايا الحبيب

أضم إلى الصدر باقاتها

هداياك في خافقي لا تغيب

هداياك مقبولة. هاتها!».

وفكرة الهدايا الإلهية فكرة ترد في مزامير أيوب حقاً وترد على لسان المسيح، ولكن السياب يستعملها هنا بمعناها الصوفي الإسلامي كما تحدد عبر أشعار رابعة العدوية بالذات فالألم بالنسبة لأيوب تحد لفكرة الصبر، وهو أيضاً طريق الإنقاذ من ضلالة الرخاء الدنيوي أما بالنسبة للصوفيين الإسلاميين فالألم يظل على الدوام تذكاراً من الله وطريقاً معبداً للاغتسال من الذنوب، لذا فإن فكرة الألم العذب فهم صوفي إسلامي خاص يتصف بواقع شاذ من إعلان الرضا بطريق الغزل. والمرء يستطيع أن يسمع رابعة العدوية بوضوح تام عبر هذا المقطع الذي يكتبه السياب:

«أشد جراحي وأهتف بالعائدين

ألا فانظروا واحسدوني فهذي هدايا حبيبي

وإن مست النار حر الجبين

توهمتها قبلة منك مجبولة من لهيب

جميل هو السهد أرعى سماك

بعيني حتى تغيب النجوم

ويلمس شباك داري سناك».

وهذا الغزل الصوفي المتخمر برائحة التكايا وفلسفة النوارنيين ينتهي فجأة بجزء حسن الإعداد حافلاً بخيبة الأمل يقتطعه السياب عبر نافذته في مستشفى سان ماري:

«جميل هو الليل

أصداء بوم

وأبواق سيارة من بعيد

وآهات مرضى

وأم تعيد

أساطير آبائها للوليد

وغابات ليل السهاد، الغيوم

تحجب وجه السماء

وتجلوه تحت القمر».

والأم التي تعيد أساطير آبائها للوليد، صورة حافلة بالظلال، فالسياب الذي التزم جانب الحياد حتى الآن مصراً على رواية الحادثة كما وصلته في مزامير أيوب ولزوميات أبي العلاء، يتوقف فجأة ليصفها بالأسطورة مرة واحدة وفي اقتضاب خاطف عبر تلك الصورة التي تبدو بريئة من جميع الوجوه، فالوليد لفظ تستعمله اللغة العربية للطفل قبل أن يتعلم الإنصات لأي صوت خارجي، والأم لا تستطيع أن تروي له أساطير حقيقية خلال تلك الفترة، ولكن السياب يهدف إلى إقرار هذا الخطأ بالذات لإيضاح الهمزة في الصورة. ثم تأتي بعد ذلك خاتمة المطاف محددة بأداة الشرط:

«وإن صاح أيوب كان النداء

لك الحمد يا رامياً بالقدر

ويا كاتباً، بعد ذاك، الشفاء».

فالمرء لا يجوز أن يقول شيئاً آخر، ولا يستطيع أن يفعل شيئاً آخر سوى أن يلتزم الصمت. أما إذا قرر أن يصيح.. أن يصرخ من فرط الألم بملء رئتيه، فليس أمامه ثمة فرصة للاختيار سوى

أن يتبنى أشعار داوُد، أن يتبنى فكرة ثقافتنا غير المتكاملة عن الألم.

1968

9

الموت في الحياة

ديوان البياتي الأخير اسمه «الموت في الحياة»(*) وقد صدر في مائة وثلاثين صفحة من القطع الصغير بالإضافة إلى قاموس ملحق كتبه البياتي بنفسه لمعظم الرموز الرئيسية التي وردت في قصائد الديوان.

والموت في الحياة رمز محدد ورد في الجزء الثاني من قصيدة الجرادة الذهبية التي أداها البياتي في سبعة أجزاء وأهداها إلى اللاجئين وراء حدود فلسطين المحتلة، والمقطع بأسره يقول:

(الموت في الحياة

نوم بلا بعث ولا رقاد

فلتنفخي أيتها الساحرة، الرماد

لعل شهرزاد

(*) صدر في طبعته الأولى سنة 1968.

تمد من ضريحها يداً إلى النبي والشاعر في الميلاد

لعل نار إرم ذات العماد

تلمع في صحراء هذي المدن

المطلية الجدران بالسواد).

ثم يبدأ منهج الخطاب المباشر إلى اللاجئين:

(إلى الذين دفنوا أحياء في المغارة

وقاتلوا مع الملايين التي تئن في أغلالها

ووقعوا في الأسر

وأعدموا في الفجر

وهم يغنون أغاني النصر).

وأغاني النصر هنا ليست مجرد امتداد للعبة الحماسية القديمة التي تعوّد الشعراء الصغار على إلحاقها بالمعركة حول فلسطين. فالبياتي لا يريد أن يتورط في قضايا الشعر الحماسي ذات اللهجة المتسمة بالانفعال. إن كل ما يبحث عنه على وجه الضبط هو إقرار لحظة التناسق بين موت اللاجئين غير الظاهري وبين موت القضايا الإنسانية غير الظاهري أيضاً بالنسبة لدرجات الرؤية في العصر بأكمله.

وهذا يعني تعرية لحظة العقم التي يواجهها الإنسان وحده عندما يكتشف ذات يوم أن كل ما لديه مجرد ملكية مؤقتة يستطيع أن يفقدها في زحام القوة الغابية الحافلة بالدهاء، وما دام الإنسان هو أغلى سلعة في العالم، وما دامت هذه السلعة قابلة للشراء القهري في أسواق الأقوياء، فليس ثمة شك أن الرؤية النهائية لهذا الاتجاه لا بد أن تنتهي بالتشاؤم والثورة.

وهذا بالضبط ما حدث في افتتاحية القصيدة:

(أزحت عن قبري أطباق الثرى

وكوم الحجار

كسا عظامي باللحم

وانتفخت بالدم

عروقي الميتة الزرقاء

مددت للشمس يدي، فاخضرت الأشجار

أمسكت بالنهار

وهو يولي هارباً في عربات النار

توهج الرماد في أصابعي وطارت العنقاء).

وهذا البعث الثوري الذي يستمد البياتي معظم صوره من ثورة بروميثيوس، ليس مجرد محاولة طائشة لتغيير حال العالم بل سعي متكامل التناسق لإعادة الحياة نفسها، وقد تمثل ذلك في بعث الميت واكتساء العظام باللحم وسريان الدم في العروق وعودة النهار من هروبه المفجع في عربات الآلهة.

والمرء لا بد أن يلاحظ أن البياتي قد اختار اللون الأزرق للدم وهو لون ذو صبغة خاصة يتميز بالنبل الذي يريد البياتي أن يمنحه للإنسان.

ثم تبدأ لحظة السرد للقصة من أولها:

(بكى أبو العلاء

وهو يراني ميتاً حياً، وحياً ميتاً في ساعة الميلاد

أبعث حياً بعد ألف عام

في ساحة الإعدام
وفي خيام اللاجئين ومقاهي مدن العالم
دون وطن أو بيت
تتبعني كلاب صيد الموت
ينصب لي الشراك بالمجان
مهرجو السلطان
وخدم الخاقان
أخفي جراحي عن عيون العور والأنذال
بصيحة ابتهال).

والصيحة التي تصل من البياتي بعد ذلك تخلو كلية من ظاهرة الابتهال. فالقضية لا يمكن أداؤها إلا بالسرد الواقعي المتزن لأعمال الإنسان في العالم من حادثة سرقة النار إلى صمود اللاجئين لعوامل القهر وراء درع من أروقة الخيام.

فالإنسان لا يبتهل لأعدائه. والثورة والرفض أيضاً لا يبتهلان، إن المواجهة نفسها مجرد افتتاح لمعركة جديدة:

(أطير عبر الليل والأسوار
أبحث عن نار القرى في هذه القفار
أحمل نيسابور
فراشة معي ونهر نور
أمسك بالنهار
وهو يولي هارباً في عربات النار
أجري مع الفرات

إلى بحار العالم البعيدة

يمامة طريدة

بكى أبو العلاء

وهو يراني ميتاً في ساعة الميلاد

أكسر قشر بيضة العنقاء).

وبيضة العنقاء رمز لعوامل القهر القائمة في وجه الإنسان، ومحاولة كسر البيضة هي محاولة الإنسان القديمة للخروج إلى منطقة الأمان. ونيسابور يستعملها البياتي هنا كما استعملها في ديوانه السابق «الذي يأتي ولا يأتي»(*) كرمز نهائي للمدينة الفاضلة عند أفلاطون.

والقصيدة ما تزال تؤدي محاولة السرد الواقعي لأعمال الإنسان في العالم دون لهجة الابتهال التي أعلن عنها البياتي، ثم يبدأ المقطع الثاني بإعلان الواقع كله كما نراه في المنطقة الممتدة حول خيام اللاجئين:

(الموت في الحياة

نوم بلا بعث ولا رقاد

فلتنفحي، أيتها الساحرة، الرماد

لعل شهرزاد

تمد من ضريحها يداً إلى النبي

والشاعر في الميلاد).

وشهرزاد هي شرقنا القديم الذي نحاول إعادة بنائه الآن بروح

(*) ديوان للبياتي صدر في طبعته الأولى سنة 1966.

العصر، والموتى الأحياء بالنسبة للبياتي هم صفوف البشر الممتدة في المنطقة عبثاً بلا أهداف ولا مناهج، والسرد الواقعي ينتهي نهاية طبيعية بدعوة صارخة للحياة:

(طيري أيا شقية لم تعرف السعادة

أيتها الجرادة

بابل دكّ سورها وسقطت طروادة).

وطروادة تستطيع أن تقدم رمزاً، وبابل أيضاً تستطيع أن تقدم رمزاً آخراً أكثر تحديداً في منطقة اللاجئين. فالبياتي يحمل رؤياه بأمانة تصل أحياناً إلى حد التورط في القضايا السياسية المحددة.

ثم يبدأ المقطع الثالث بسرد نوع آخر يتضمن قصة اندفاع البياتي شخصياً وراء حدود وطنه، ذلك الاندفاع الذي يكتسب لوناً أسطورياً حافلاً بالظلال:

(نجوت من مذابح المغول

سرت مع النهار في القفار والحقول

عبرت ألف سور

وجئتكم، يا إخوتي، بهذه الزهور).

وفي المقطع الخامس يبدأ الشاعر في سرد تفاصيل رؤياه، عبر رحلته في مناطق اللاجئين من كل الاتجاهات، ورحلة البياتي لا تقتصر على الشرق وحده. إنها تمتد على طول العالم الحافل بالقضايا من سهول غزة إلى أحراش الفيت كونج في أقصى الشرق:

(رأيت في مزابل الشرق وفي أسواق الملوك

والعور والأبواق والديوك

مخصية تصيح
رأيت فلك نوح
وأمّاً مغلوبة تنوح
وشعراء عدد الذباب
عادوا بتيجان من الورق
من رحلة الضياع والقلق
وحالمين يحرثون البحر
قبل طلوع الفجر
رأيت شهرزاد
جارية في مدن الرماد
تباع في المزاد
رأيت بؤس الشرق
ونجمة الميلاد في دمشق
رأيت مجد فقراء الأرض في الفيتنام
وفي خيام اللاجئين سيد الآلام
منتظراً خيل صلاح الدين
وصيحة الفرسان في حطين).

والذي رآه البياتي في خيام اللاجئين، هو سيد الآلام المتوهج أبداً في وديان بيت المقدس والجليل، وبيت لحم، الراحل مع اللاجئين، العائد معهم بعد أن تنتهي سنوات الألم، والعودة تتم في رؤية البياتي على خيول صلاح الدين وحدها وهو تمزيق صارخ لمنهج المسيح الذي ظل دائماً دعوة واحدة للمسالمة. فالمرء

لا يستطيع أن يجد نقطة الالتقاء بين المسيح وبين صلاح الدين إلا في قضية واحدة في العالم بأسره هي قضية اللاجئين.

وفيما يظل المسيح على الحدود منتظراً عودته في موكب من الأقوياء كما عاد ذات مرة بعد معارك حطين، تظل خلفية الصور حافلة برؤيا التشاؤم والسخرية المفجعتين، فالشعراء الذين يعرضون القضية بعدد الذباب، وقد عادوا بتيجان مزيفة من الورق، وتورطوا في إيديولوجيات غربية متميزة بالضياع وحده، والحالمون الذين يدفعون الثمن يبذلون جهدهم عبثاً كما يعمل المرء في حراثة البحر، فالمنطقة من حولهم غير قادرة على تحقيق الحلم بأي حال. وشهرزاد، التي ننتظر عودتها مع فجر الشرق ما تزال مجرد جارية تروي الحكايات العجيبة في المدن الميتة.

هذا المقطع ينتهي بمحاولة واضحة لإقرار وحدة الواقع بين انتظار المسيح لخيول صلاح الدين وبين انتظار الإنسان ـ أي إنسان ـ لتُحقق آماله:

(بكى أبو العلاء

وهو يراني في ثياب الأسر

ينهش صدري النسر

منتظراً مع الملايين طلوع الفجر).

وصورة النسر هنا تصريح واضح بأسطورة بروميثيوس الذي يتخذه البياتي على الدوام رمزاً للإنسان في كل الأوقات والأزمنة، والذي قاده رفضه لمنطق الواقع أن يتورط في حلقة مفرغة من غضب الآلهة والعذاب الأبدي على قمة جبل في قبضة نسر ينهش كبده.

ومرة أخرى يبدو انتظار طلوع الفجر مثل انتظار المسيح لخيول صلاح الدين مجرد إجراء مؤقت أملته ظروف القضايا الإنسانية في مواجهة منطق القوة والأمر الواقع.

هذا الانتظار مليء بالأمل والاقتناع والإدراك السليم لطبيعة التطور الإنساني الذي لا يمكن قهره في نهاية المطاف:

(أنتظر المبشر الإنسان

أنتظر الطوفان).

هكذا يقول البياتي في المقطع السابع من هذه القصيدة معلناً بوضوح متناه عبر رمز الطوفان أن قضايا المسيح لم يعد من الممكن حلها إلا بإجراء غريب عن المسيح.. إجراء يتخذه الأقوياء، ويزدحم بالعنف وحوادث الرفض المتعنت لكل ما تريد عوامل القهر أن تفرضه في طريق الإنسان.

وإذا كان هذا الحل يبدو شائكاً بالنسبة لتعاليم المسيح فإنه في الواقع الحل الوحيد الذي قبله العالم حتى الآن.

1968

10

الشعر وحزيران

منظمة (فتح) ظفرت فجأة بقصيدة مدح من نزار قباني، قصيدة مليئة بالغيظ والمواعظ واللعب البلاغية المعقدة التي تعوّد نزار أن يلهو بها وراء رؤياه المرهقة، كما يلهو المرء بالألعاب النارية ريثما تصل شمس العيد.

وخطة القصيدة إعلان من جانب نزار عن رأيه القديم فينا باعتبارنا آخر أمة في العالم تستطيع أن تحتضن قضية الصراع حول فلسطين، ويقول عنا إننا أمة تعيش على الصبر، وإن ذلك الطعام لم يعد يكفي للإبقاء على الحياة. ثم يشتم حشيشنا وطبلنا وزارنا وبقية عقدنا الشرقية التي تبدو على الدوام ـ رغم قبحها المبالغ ـ مصدر إغراء لا ينقطع لمعظم الرؤى الشعرية في الشرق، وعندما يفتتح نزار هذه القصيدة تبدو نواياه أكثر وضوحاً من مجرد إعلان الرضا عن منظمة (فتح):

(وبعدما قتلنا

وبعدما صلوا علينا، بعدما دُفنا

وبعد أن تكلست عظامنا

وبعد أن تخشبت أقدامنا

وبعدما اهترأنا

وبعد أن جعنا، وأن عطشنا

وبعد أن تبنا، وأن كفرنا

وبعدما

وبعدما

من يأسنا يئسنا).

وهذا المسرح المعتم الذي يملؤه نزار بالصراخ والملل عن طريق تكرار كلمته الطريفة (وبعدما) يتم إعداده بحيث تصل ضوضاء الصراخ مداها في الجزء الأول عبر لعبة بلاغية تدعى بالتكرار، ثم يسود الصمت فجأة وتطفأ أضواء المسرح في انتظار الحل القادم من منطقة اليأس، ويمد نزار يده بالهدية:

(جاءت إلينا «فتح»

كوردة جميلة طالعة من جرح

كنبع ماء بارد يروي صحارى ملح).

وفيما تسلط أضواء الرؤية الشعرية على مناطق الفدائيين وراء خطوط النار، يتقدم الشاعر لإنهاء الفصل الأول بسرد نتائجه طبقاً لقيمة المعركة:

(وفجأة

ثرنا على أكفاننا وقمنا

وفجأة

كالسيد المسيح بعد موتنا نهضنا).

والمرء لا بد أن يلاحظ أن نزاراً لا يهمه شيئاً في معركتنا ضد إسرائيل سوى لحظة الواقع المتمثلة في أعمال المقاومة، فالباقي بالنسبة له مجرد حالة عقم فاضحة، مجرد حالة تثير اليأس والموت والكفن والدفن، وأنا أورد هذه الوحدات كما وردت في القصيدة محاولاً أن أضع يدي على نقطة المبالغة التي يبدو أن أحداً من شعراء الشرق الأوسط ـ بما في ذلك نزار قباني ـ لا يريد أن يتخلى عنها.

فنحن لم نمت في الخامس من يونيه، ومنظمة (فتح) نفسها لا يمكن أن تكون قد ولدت من أمة ميتة، وتهويل معركتنا ضد إسرائيل عمل حماسي خالٍ من الحكمة لا يستطيع أن يثبت شيئاً سوى أننا ـ حتى في نقدنا الذاتي ـ ما نزال شرقيين إلى أطراف أصابعنا.

ونزار قباني الذي تورط في هذا الخطأ مثل معظم شعرائنا لا يستطيع بأي حال أن يتجنب الفخ الممتد أمامه على طول الرؤية، لذا، فإن المقطع الثاني من القصيدة يتجمع بإصرار لكي يقنعنا بأن منظمة (فتح) قد نبتت بعيداً عن ظروف الأمة العربية الحقيقية قبل الخامس من يونيه، وهو رأي لا سند له غير عجز الرؤى الشعرية عبر القصيدة عن أن تتصور أن الأمة العربية التي خسرت معركة يونيه لم تكن أمة ميتة.

وهذا المقطع بأسره أضعه هنا، معلناً بخيبة أمل، أن نزاراً أيضاً وقع فريسة المبالغة:

(مهما هُمْ تأخروا فإنهم يأتون

في حبة الحنطة أو في حبة الليمون

يأتون في الأشجار والرياح والغصون
يأتون في كلامنا، يأتون في أصواتنا
يأتون في دموع أمهاتنا
في أعين الغالين من أمواتنا
مهما هم تأخروا فإنهم يأتون
في آب، في نوار، في كانون
يأتون مثل الومض في العيون
من درب رام الله أو من جبل الزيتون
يأتون مثل المن والسلوى من السماء
ومن دمى الأطفال، من أساور النساء
ويسكنون الليل والأحجار والأشياء
من حزننا الجميل ينبتون
أشجار كبرياء
ومن شقوق الصخر يولدون
باقة أنبياء
ليست لهم هوية، ليست لهم أسماء
لكنهم يأتون
لكنهم يأتون).

وهذا المقطع المتسم بالرومانسية يصنع في بناء القصيدة لحظات من التفجر الجمالي الذي أتمنى أن تتاح لي الفرصة هنا لكي أحدد خلفياته.

فالمقاومة في الأراضي المحتلة بدأت بالنسبة لنزار بعد هزيمة

الخامس من يونيه، وهذه مجرد محاولة لتفسير تاريخ عديم القيمة، فالواقع أن حرب يونيه نفسها التي خسرناها كانت بدورها نوعاً من المقاومة، وإذا كانت منظمة (فتح) قد نقلت مسرح المعركة إلى مكان آخر فذلك لا يستطيع أن يعني أنها قررت مصيراً جديداً للصراع بأكمله، والمرء قادر على أن يتصور بهدوء أن الأمة العربية التي قبلت الصراع المسلح في الخامس من يونيه، كانت أيضاً ـ مثل منظمة (فتح) ومثل الفيت كونغ وثوار التحرير في الجزائر ـ منطقة حياة متكاملة.

وخسارة الحرب نفسها دليل على حدوث الصدام ضد واقع حي، فإسرائيل لم تدخل الحرب ضد مائة مليون جثة ميتة، بل ضد مائة مليون إنسان حقيقي سيئ المناهج إلى حد يشبه الموت.

وإذا كان نزار قد تورط ـ عبر حماسه الدافق لرفض ماضينا كله ـ في فخ محزن من المبالغة والحقد والهجاء غير الشعري، فإن ذلك لا يجوز أن يقودنا إلى محاولة يائسة لتزييف الحقائق التي نعوّل عليها، والمشكلة أن نزار قباني يفترض بغير دليل موت أمة بأسرها، ثم يفترض بغير دليل أيضاً ولادة أمة في منظمة الفدائيين.

وليس ثمة شك أن هذا الشاعر قد تورط هنا في حلقة محزنة من الأحكام الحماسية، وليس ثمة شك أن المرء لا يستطيع أن يضع ذلك وراء ظهره لكي يتفرغ لمتابعة صور نزار الشعرية الفاتنة إلى حد الإثارة، المتناسقة البناء، المتوهجة حياة أبداً، مثل كل كلمات الرجال الأحياء.

فالشعر ليس دائماً مجرد عمل إبداعي. إنه أحياناً قطعة من

إيديولوجية المرء وآماله وظروفه، ولو حقق نزار لحظة النجاة من فخ المبالغة ذات النزعة الشخصية، لاتضح هذا الأمر بصورة متناهية الحزن عبر هذه القصيدة بالذات. فالواقع أن الأمة العربية بأسرها قد عاشت الإهانة المميتة في الخامس من يونيه، والواقع أن مائة مليون قلب قد ارتجف بذلّ ساعة إعلان النتائج النهائية للمعركة وليس ثمة شك أن ذلك كله كان وراء خلق لحظة الانفجار والرفض والسخط والعناد المستميت الذي يتمثل الآن في منظمة (فتح)، وهو بالضبط ما يعتقد نزار قباني أنه نبت من لا شيء:

(يا فتح يا شاطئنا من بعدما فقدنا

يا شمس نصف الليل لاحت بعدما ضجرنا

يا رعشة الربيع فينا بعدما يبسنا

حين قرأنا عنكم كل الذي قرأنا

خمسين قرناً بكم كبرنا

وارتفعت قاماتنا

وأزهرت حياتنا

من بعدما نشفنا).

والمرء لا بد أن يتساءل بعد ذلك عما إذا كان نزار قباني يريد أن يقول حقاً إن منظمة (فتح) قد نبتت من أمة ميتة، فالواقع أن مستقبل العمل الفدائي نفسه يتوقف بطريقة قهرية على قدرة القاعدة الكبيرة الواجب توفرها فيما يخص مواصلة الصراع المسلح، وهذا يعني تقريباً أن نزار قباني عندما يحاول إقناعنا بأن منظمة (فتح) قد جاءت من قبورنا مباشرة، فلا بد أنه يتوقع منا

أن نصدق خرافة مستحيلة الحدوث طبقاً لقانون الأشياء، فالميت لا يخلق الحي في نهاية المطاف.

وموجز النقاش هنا أن قصيدة المدح التي كتبها نزار قباني في لحظة حماس دافق إلى المقاتلين الجدد في أرضنا العربية، قصيدة جيدة البناء من جميع الوجوه، ولكنها لا تمتلك قاعدة الصدق الفني الواجب توفره في الأعمال الكبيرة. إنها مجرد خرافة مدهشة تدخل قائمة خرافاتنا التي طفقت تزداد بصورة مريعة منذ نكبة الخامس من يونيه، وليس من المضر بالصحة على الإطلاق أن نقبل لعبة نزار قباني باعتبارها أحسن خرافاتنا بناءً على الأقل.

1968

11

«حديث عن ديوانٍ شعر»
العودة ليست دائمًا إلى الوراء

ذات مرة قال محمد الفيتوري مخاطباً سيده:

(ألأن وجهك أبيض

ولأن وجهي أسود

سميتني عبداً؟..).

وترك قضيته معلقة في بساطة على طرف هذا السؤال المميت. فالإجابة مستحيلة من هنا، أعني حتى إذا كان المرء فصيحاً ومثيراً ومدرباً على ركوب لسانه بين أحصنة السباق في الدرجة الأولى، فإنه لن يركبه من هنا لكي يتحرك به مقدار عقلة أصبع. إنه لا بد أن يعترف بأن (صبغة) الوجه هي في الواقع المشكلة بأسرها، أو يخسر قضيته بالصمت.

وقبل ذلك قال شاعر زنجي أمريكي عن (حرب) الأسود والأبيض:

(إنها تشبه لعبة الشطرنج

قتال دائر بين لونين..

ولكن الوقت وحده يموت).

وعندما تصبح الحرب مجرد لعبة (لقتل الوقت)، تصبح أيضاً خالية من الهدف، أعني إذا امتلأ مسرح القتال بالجثث فإن المتفرج لن يرى في الخارج سوى (العبث) وحده. هذا فيما يخص قضية (اللون).

* ولكن ماذا عن قضية (الدين). فالعنصرية تضم هذه اللعبة أيضاً، وتضم (السماء) بجانب الأرض، وتستطيع أن تجد لنفسها معركة أكثر إثارة بشأن (الحصول على مكان أقرب إلى اللّه)، أعني كما حدث طوال التاريخ الإنساني الباعث على الخجل، وكما يحدث الآن في إسرائيل. فهل يستطيع (الشعر) أن يكتشف أبعاد الحماقة في هذا المسرح المنهار أيضاً؟.

* أنا أقول: أجل.

فالعنصرية الدينية من الداخل مجرد شكل متناهي البساطة لمشكلة اللون وحده. إن الدين نفسه (فكر ملون)، أعني مثل شعاع الشمس الذي يسقط على تفاصيل العالم ويعكس ألوانها المختلفة في الخارج، ولكن شعاع الشمس نفسه يضم (جميع) الألوان، وكذلك اللّه.

* هذه نقطة النقاش هنا.

فالفرق بين الأسود والأبيض أنهما يعكسان شعاع الشمس بطريقة مختلفة وإذا غابت الشمس وانتهت لعبة الشعاع المرهقة اختفى (الفرق) بين الأسود والأبيض في الظلام لأنه (فرق) طارىء، ولأنه مجرد وهم على سطح الأشياء. وكذلك لأمر بالنسبة (للدين).

فنحن نختلف في «اللغة» وفي نصوص الكتب المقدسة، ولكن اختلافنا مجرد حادث طارىء فوق السطح وحده، أعني مجرد اختلاف في (أصوات) الكلمات، فأنت تدعو إلهك (يهوه) وأنا أدعوه (اللّه)، ولكن الاسمين معاً يعنيان شيئاً واحداً ويضمهما معاً شيء واحد. هكذا كما يضم شعاع الشمس لون علم إسرائيل ولون راية الثورة.

* الأمر بسيط إلى هذا الحد.

والنتيجة مذهلة إلى هذا الحد أيضاً. فأنت عندما ترى حقيقة الاختلاف من الداخل، ترى أيضاً أنه يحدث على السطح، وأنه قتال دائر بين لونين، وأنه لا فرق على الإطلاق بين مشكلة الأسود والأبيض وبين مشكلة أبناء اللّه المقدسين في إسرائيل (وعبيد) اللّه الآخرين. إنهما معاً (فكر عاهر ملون).

ويبقى بعد ذلك اللّه والإنسان. وتبقى إسرائيل معلقة على طرف السؤال المميت:

(ألأن وجهك أبيض

ولأن وجهي أسود

سميتني عبداً؟).

أو بصيغة أخرى تليق بملفات الأمم المتحدة المهيبة السمعة (ما هو الخط الفاصل بين موشي دايان وبين ياسر عرفات؟)، والإجابة ما تزال مستحيلة من هنا، أعني حتى بالنسبة لرجل فصيح مدرب بكفاءة على ركوب لسانه مثل الوزير (أبا إيبان) ما تزال الإجابة مستحيلة من هنا. فالفرق بين موشي دايان وبين ياسر عرفات فرق في (الصبغة) وحدها. اختلاف على السطح المضحك للكلمات، وعندما ولدا معاً لم يكن ثمة فرق بينهما

على الإطلاق، ولقد ولدا عاريين أخرسين وسوف يموتان كذلك أيضاً. والفصاحة وحدها لا تستطيع أن تغير هذه الحقيقة بمقدار عقلة أصبع.

* إن السياسة العربية لم تكتشف أبعاد قضيتنا داخل هذا الاتجاه لأنها تمارس بدورها لعبة (الفكر الملون)، ولكن الشعر العربي الذي جاء من الأرض المحتلة ومن خيام اللاجئين لم يرتكب نفس الخطأ، ولم يترك فرصته المذهلة في (كسب) جولة النقاش على الأقل تذهب هباء في صراخ الإذاعات. لقد وجد طريقه منذ أول يوم، وأضاء حقل المعركة المرهقة بإنسانيته الخالية من الألوان والأصوات، وحقق وحده نصراً شبه واضح داخل جدران إسرائيل. ولعل محمود درويش الذي (يعيش) في إسرائيل نفسها تجسيد حقيقي لشكل هذا الانتصار، (فالحياة مع اليهود) عمل مختلف كلية عما تستطيع أن تحققه السياسة العربية تحت كل الظروف. إنه ترجمة صاعقة للكلمتين الصاعقتين (ليس ثمة شيء آخر سوى اللّه والإنسان).

* هذه المقدمة ألجأ إليها هنا لكي أقدم لكم ديوان شعر صغير الحجم لشاعر آخر اسمه (زياد نجيب ذبيان) فهذا الديوان أيضاً يستطيع أن يثير لدينا مشكلة معقدة فيما يخص (مهمة التعبير عن سياستنا العربية) تجاه فلسطين. إنه يأتي من رجل فلسطيني، ويأتي خالياً من (الألوان) إلى حد مرهق حتى أن كلمة (عربي) لا ترد فيه سوى مرة واحدة، أما كلمة (مسلم أو مسيحي أو يهودي) فإنها لا ترد على الإطلاق، والمرء يحتاج بالطبع إلى أن يلفت النظر إلى أن (الخلو من الفكر الملون) اتجاه إنساني محض، يعمل بموجبه الشعر الفلسطيني وحده، ولا علاقة له بأقوال

إذاعاتنا. ولا علاقة له بمؤتمر القمة (العربي) أو مؤتمر القمة (الإسلامي)، ولا علاقة له بتفاصيل القضية المحفوظة في ملفات الوزراء. إنه اكتشاف شعري لأبعاد المأساة من الداخل، ولكنه بالتأكيد شعر يخص فلسطين.

والديوان يضم اثنتين وعشرين قصيدة حسنة الصياغة ومتوسطة المستوى الفني تعتمد اعتماداً شبه كلي على البناء اللغوي لملاحقة الصور بوسائل البلاغة القديمة الخاصة بالاستعارات والكنايات واستعمال (الصفة) المباشرة. وخبرة الشاعر في التعامل مع اللغة تبدو محدودة من الخارج إلى حد ساذج في بعض الأحيان ولكنه يجد تعويضاً ملائماً في صدق رؤياه.

وعندما يقول:

(أعطني شربة ماء

ورغيفاً يابساً، لا شيء أكثر

فأنا كل مساء

لي طعام.. لي سكر

في طريقي نحو أرض شعبها يوماً تعثر

وهو من عامين ينهض

وهو من عامين يسهر..).

هنا يبدو البناء اللغوي ساذجاً إلى حد لا يصدق، فكلمة (سكر) لا معنى لها في الواقع سوى أنها تشد أزر القافية، وكلمة (تعثر) تعبير غير معقول عما حدث لشعب فلسطين، وتكرار (وهو من عامين) عمل مضحك، لأن المعركة لم تتوقف مدى

عشرين عاماً كاملاً، على الأقل بالنسبة لشعب فلسطين نفسه، وبقاؤه في الخيام كان أكبر معاركه على الإطلاق. إن شعباً آخر في تاريخ العالم لم يصمد في خيام ممزقة عشرين عاماً كاملة سوى شعب فلسطين، ومن المؤلم أن يعجز (الشعر) عن ملاحقة هذه الحقيقة العميقة الغور.

ولكن الرؤية الصادقة تمنحه حاجته من العزاء عندما يقول:

(لست سكيناً على عنق النساء

لا ولا ذابح أطفال، وبياع إماء

أنا إنسان بكفي بندقية

وأنا عمري قضية..).

فمن الواضح هنا أن الصورة بأسرها (براءة) واضحة من الفكر الملون، وإعادة للقضية داخل نطاقها الإنساني العظيم، وإذا كان البناء الشعري ما يزال ساذجاً، فأنا أعتقد أن ذلك عمل يخص تجربة الشاعر في التعامل مع كلماته. إنها قضية جانبية تخصه وحده.

وما دام (يجد) السكر في القتال لاستعادة أرضه، وما دام السكر مادة حلوة على أي حال، فلا بد أنه يعني أن الموت حلو المذاق بالنسبة له. وسواء كانت هذه الصورة عملاً شعرياً ناجحاً أو مجرد محاولة قاسية للتعبير عن عجل، فالقضية أصلاً لا تخص الكلمات.

وأنا هنا أتابع قضية (الفكر الملون وحدها)، وأريد أن أضع بين أيديكم هذا الاتجاه الذي ينطلق فيه الشعر الفلسطيني المعاصر بعيداً عن حماقات مسرحنا القديم. إن زياد نجيب ذبيان مهما

بدت تجربته الفنية قصيرة المدى لم يفشل في اكتشاف البعد الشعري النهائي لقضيته المرهقة. (فلسطين مشكلة إنسانية.. لا علاقة لها بالعرق أو اللون أو الجنس أو الدين)، والدفاع عنها كفاح إنساني متناهي البساطة من أجل شرف الإنسان نفسه. والمعركة واضحة النتائج على أبعد مدى. ولكن صياغته تظل ساذجة في مواجهة هذا العمق المذهل. إنه يعتقد أن (المعركة) هي الهدف الرئيسي وينسى أن (فتح الباب) وحده هو الهدف سواء بالمعركة أو بغيرها:

(لا شيء في الإنجيل في القرآن، في
لوح الوصايا العشر
لا شيء إلا المعركة
يدعونه حياة
فكل نفس مشركة
إن لم ترَ الحياة
طالعة من معركة).

هذه الرؤيا المتناقضة مجرد ترديد لأقوال الصحف عندنا فوق السطح، ولكنها من الداخل تبدو واضحة. إن الشاعر لا يستطيع أن يزعم بالطبع أن (الحرب) هي الحل الوحيد لكل مشاكلنا في فلسطين، فالواقع أن (الحرب) إعلان لنقص الحلول فحسب، والقضية ما تزال معلقة أمام الضمير العالمي السياسي (ما هو الفرق بين موشي دايان وبين ياسر عرفات).

إذا كان الفرق هو (اللّه)، فكيف تنتج الحرب عن هذه الإجابة؟ وإذا كان ثمة فرق آخر فلماذا لا يعلنه أحد ما؟ وفي

انتظار البحث عن حلول هذا اللغز ليس ثمة ما يمكن أن يراه (شاعر فلسطيني) سوى المعركة. يراها في السياسة وفي الدين أيضاً على حد سواء.

وأنا أقول إن هذه الرؤيا متناقضة لأن الشاعر يعرف أن أول الوصايا العشر تقول (لا تقتل) وأن موشي دايان يخالف هذا النص الصريح في كتابه السماوي، وأن المعركة ليست نتاجاً من السماء بل فضيحة في الأرض، أي لعبة (سياسية) وليست دينية رغم كل ما يقال عن (يهودية إسرائيل).

* وفي أول قصائد الديوان ـ التي تحمل عنوانه أيضاً لتحترق الحدود ـ يتورط الشاعر في (معركة جانبية) مع السلطات اللبنانية فيما يخص قضية عبور الحدود ويقول لهم:

(ليس لنا درب سوى الحدود

ليس لنا رصاصة بنارها تجود

بنارها تحرق إسرائيل تمحو عارنا

إلا من الحدود

فكيف تزرعون في طريقنا الألغام

وكيف تنشرون في وجوهنا الظلام

يا سادتي.. يا سادة المذياع والكلام

وسادة الجرائد المأجورة الأقلام

انّا نريد منفذاً

فلتحترق يا سادتي الحدود).

والقصيدة بأسرها خطبة عاجلة مقامة على سطح خطابي ساذج يشبه تعليق الإذاعة على الأنباء، ولكنها أيضاً رؤية

(صادقة) غير ملونة، والشكل الفني ـ كما قلت من قبل ـ مشكلة تخص الشاعر وحده. إنها ستقرر مصيره بين قرائه، وتضعه في المكان الذي (دفع ثمن الوصول إليه بالمعاناة) غير أنها لم تغيّر شيئاً من القضية الأصلية. إن (صوت) المحامي لا علاقة له بالعدالة.

والرؤية الفنية (منحة) لا تتوافر عادة لأصحاب القضايا الكبرى. إن الزمن يخز عيونهم كما تخزها الإبر، والعمل الخالص للفن يبدو لهم أحياناً بمثابة إضاعة الوقت. لكن ذلك لا يعني على الإطلاق أن سذاجة الصياغة هفوة يمكن أن يجد لها المرء عذراً على الدوام.

بعد ذلك أنا أردت أن أشير هنا إلى (قضية) فكرية خاصة تبدو بوضوح في معايشة الشعر الفلسطيني لأبعاد محنته الفكرية المعاصرة، وأردت أن أقول إن التجربة تبدو رائعة في إنتاج محمود درويش بالذات، وتبدو حسنة في إنتاج بقية المناضلين بقوة كلماتهم فيما يخص (شكل الصياغة). أما فيما يخص (صلادة المنطق) فإنها متكاملة في إنتاجهم جميعاً على حد سواء. وهي الفرق الحقيقي والحاسم بين ما تعلمه إنسان المنطقة عبر محنة فلسطين وبين ما نسيت السياسة أن تتعلمه حتى الآن.

إن الشعر القادم من الأرض المحتلة ومن خيام اللاجئين صوت غاضب من أجل حق إنساني متناهي البساطة والعمق ولكن غضبه ليس قبيحاً، ولا يستطيع أن يبدو قبيحاً مهما خلت (صياغته) من الشكل الفني المطلوب في درجة الرؤية الحقيقية. إنه صوت غاضب وعادل، وهذا كل ما يهمني في أي صوت.

فأنا أعرف أننا سنعود إلى فلسطين حقاً، وليس مجرد كلمة تقال في جريدة الصباح.

سيعود إليها إنسان العصر المفتوح العينين الذي ترك لعب المهرجين جانباً ومضى ينشد (الأصل) وحده. مضى يحمل بندقيته لكي يفتح الباب لا لكي يكسره.. مضى كما قال محمود درويش ذات مرة يهدم بيتاً لكي يبني وطناً دون أن يدري.

إن العودة لا بد منها، ولكنها هذه المرة ليست (عودة إلى الوراء)، وليست فتحاً لعاصمة السلطان وسبي جواريه، وليست قتالاً من أجل الفروق المضحكة على السطح. إنها قتال لإلغاء الفروق والعودة إلى الأصل، أعني العودة إلى الأمام.

وذلك وحده هو (العدالة).

1970

12

صعود

(الشعر بدون منهج مثل العملة
بدون رصيد مجرد أوراق ملونة أكثر مما ينبغي)

منذ أربع سنوات كتب محمد الشلطامي عن الخامس من يونيه قصيدة صغيرة بعنوان (بطاقة). كانت تتناول نفس القضية التي تناولها نزار قباني بعد ذلك ببضعة شهور في قصيدته (هوامش على دفتر النكسة)، وكان نزار بحكم تجربته الشعرية المتطاولة قد اختار مدخلاً مريحاً لنقاش القضية وأعطاها أبعاداً أكثر إثارة للهيبة، لكن المرء كان يحس بطريقة ما أن الشاعر الوطني المغمور قد فهم القضية بصورة أفضل مما فعل نزار قباني وأنه حقق هذه المعجزة بالذات لأنه يملك منهجاً واعياً ـ غير قابل للزلل ـ يستطيع أن يقوده إلى التزام الحق دون عناء. طوال أربع سنوات كنت أتابع منهج الشلطامي في شعره النادر.

كنت أعرف أنه شاعر وطني بسيط من بلدنا البسيطة، وكنت أعرف أيضاً أن أحداً في العالم بأسره لن يخطر بباله أن يقارن بين شاعر وطني وبين نزار قباني، لكنني كنت أفعل ذلك

في الخفاء وكنت أملك أسباباً هامة جداً لمواصلة المقارنة.

فنزار قباني بالنسبة لي ـ شاعر بلا منهج. رسام عظيم ـ كما يحب أن يدعو نفسه ـ لكنه رسام مخصص لخدمة السواح، رجل يجلس في السوق ويكسب عيشه ببيع البضائع الملونة والصاعقة الفنية ويعتقد أنه (يحترق بنار الفن) لأنه أقنع نفسه ـ مثل بودلير ـ بأن الفن نار واحتراق. كنت أعرف زيف هذه النظرية بالذات، وأعرف أيضاً أن الفن منهج فقط وأن نزار قباني لا يملك منهجاً حقيقياً وأن نجاحه الصاعق في منطقة الشرق الأوسط لا يختلف في شيء عن نجاح المتنبي في بلاط كافور.. مجرد لعبة مؤقتة تنال إعجاب جيل واحد وتبقى أضحوكة في فم بقية الأجيال.

محمد الشلطامي ـ في الجانب الآخر ـ منهج بلا شعر فكر متناهي الأصالة والشمول لكنه فكر جاف محدد الأبعاد مثل معادلات الجبر، إنه لا يملك شيئاً من بضائع نزار قباني الملونة، لا يستطيع أن يستعمل ريشته المسحورة في ربط أجزاء الصور، إنه لا يملك في الواقع سوى منهجه العظيم وقليل جداً من الصبر على المعاناة الفنية، ولولا إيماني بأهمية المنهج البالغة لما خطر ببالي أن أتابع أشعاره طوال هذا الوقت منتظراً صعوده بثقة، لكنني أؤمن بالمنهج، وأؤمن بالناس وأعرف أن نزار قباني لم يذق حلاوة هذا الإيمان في حياته قط، وأن محمد الشلطامي (البسيط من بلدنا البسيطة) حقق وحده هذه المعجزة.

إنه لم يعلن عن بضاعته، لم يقف في السوق ويلعب دور العاشق ويقول للناس إنه يحبهم وإنه يموت في حب الإنسان، لم يبع الحب في السوق على عادة بنات الهوى، بل أحب الناس

حقاً وكتب لهم أشعاره البسيطة وذهب يبحث عن المزيد من الأشعار.. وفيما تبقى أسواق الهوى مفتوحة في الشرق الأوسط أمام الشعراء الداعرين الكاذبين، وفيما تظل كلمة الحب المقدسة مجرد تذكرة مزيفة لحضور العرض بالمجان، يظل الشلطامي وحده شمعة صغيرة مضاءة بروح الحب حقاً.

إنني أقارن قصائده بأشعار نزار وأرى بوضوح أنه يفتقر إلى لمساته العميقة الصاعقة الجمال وأنه لا يجيد الصياغة مثله ولا (يجثو على ركبتيه ويبحث عن كلماته بالملقاط) ولا يستطيع أن يكتب شعراً (ساحراً) يدفع المرء إلى أن يهتز طرباً ويرقص بهز خصره لكن ذلك كله ـ بالنسبة لي ـ يعني أقل من لا شيء. فالمشكلة لا تخص هز الخصر ولا تخص الطرب أو الكلمات المسحورة، المشكلة تخص (الحق) وحده ومنهج الشلطامي كله (حق).. قصيدة (بطاقة) تقول مثلاً:

(قل ما تشاء

واكتب بخط التاج ما نحت الشقاء

فينا، وقل متخاذلون،

جبناء، ماتت في عروق

قلوبهم همم الرجال

أنا قد هربت،

وتركت أحذيتي ورائي

وتركت خلف الجسر صوت

إذاعة الشرق القتيل

قل ما تشاء، أنا عميل

متخاذل، حاف، يجر وراءه

عاراً جديد

قل ما تريد

لكنما أنا لن أموت

أبداً لتركب جثتي للنصر. لا

أنا لن أموت).

ورفض الموت بالذات فكرة معقدة جداً وهائلة جداً وليس بوسع بعض الشعراء العرب الداعرين أن يفهموا من أبعادها شيئاً ما داموا مفتقرين إلى منهج الشلطامي. إنهم مثل نزار قباني يضعون الحياة في موضع مخلاة الشعير التي يعلقها المرء في عنق حماره لكي يستغله بعد ذلك في جر المحراث. لا شيء يهمهم من الحياة سوى أنها وسيلة لجر محاريث السوء والعقد النفسية والعنصرية الضيقة الأفق وأمراض الثقافة المميتة. إنهم جميعاً ـ مثل موشي دايان الذي يعتقدون أنهم يكرهونه ـ مجرد أداة في يد الموت الأسود. مجرد أكذوبة فكرية، ولو ولدتهم أمهاتهم في إسرائيل وملأ اليهود أدمغتهم بثقافتهم المتهرئة لكتبوا نفس الأشعار الملتهبة مطالبين اليهود (بالموت) من أجل إسرائيل. إن أدب نزار قباني هو الوجه الآخر للدينار المزيف.

أما الشلطامي البسيط فإنه يمثل عملة من نوع مختلف، يمثل معدناً نبيلاً في ذاته وليس في شكله فقط، وهو بذلك أقدر على الدفاع عن حياتنا، وأقدر على حمايتنا من موتنا، وأعرض أبعاداً في معالجة قضايانا من نقطة الحق الكامل النقاء، وإذا كانت معالجته الفنية ما تزال قاصرة إلى حد ما في تحقيق أبعاد الشكل فإن منهجه العظيم قد عوّضه بسخاء عن هذا النقص المؤلم. إن

الشلطامي لم يكتب شعراً جميلاً لكنه كتب شعراً خالياً من المرض.

في (المرتد) يتجلى في تمام عافيته:

(حينما كنت أغني وأهيم

كان حبي

قبل أن تسحر عينيه النجوم

مثل صوفي يدوخ

كلما أتعبه طول الوجوم

وأناشيد الشيوخ...

كلما أذبل قلبي

ذلك العشق الخريفي الشجون

كنت أسكر

منك يا قطعة السكر..).

وقطعة السكر استعملها نزار قباني أيضاً، وأحسن اللعب بها كالعادة لكنه استعملها في الموضع الخطأ كالعادة أيضاً، وإذا كان هذا الجيل قد تعلم أن يفضل فكرة نزار لأنه مثله لا يملك فكراً، فإن الجيل القادم سيفهم منهج الشلطامي ويعيد له حقه الضائع في مكتبتنا، فقطعة السكر التي يتحدث عنها هذا الشاعر البسيط ليست خدعة لتسلية طفل عن البكاء، إنها حقيقة مروعة صاعقة لا ترد في دواوين باعة الأشعار والسكر ولا يعرفها بعض أطفال العرب الملتحون.

في قصيدة (الجوع) يبدأ احتراق شاعر أصيل:

(ويلي أنا الظامئ والبئر

بلا قرار
العهر والجبن وذل التيه..
والفرار
أين؟ وهذا الكون تحت قدمي ينهار
جلت مع السمسار
رأيته يسوح في الحانة
والأسواق
يعرض للتجار
المومسات الحور والمداد والأوراق
أذكر أن يومها سألت دون خوف
هل تجبل الحروف..).

والسؤال بسيط وحاد مثل موسى الحلاقة. إنه بدوره لعبة شائعة بين شعراء الأمة العربية لكنه في رؤى الشلطامي بسيط وحاد مثل موسى الحلاقة، فالرؤى الحافلة بالحق تنال دائماً مكانة خاصة في تعاملها مع الكلمات، إنها قد تخطىء موضع الجمال لكنها أبداً لا تخطىء موضع الألم. أردت أن أقول إنني لست قاضياً في محكمة أحد، ولست ناقداً للشعر أيضاً لكني أحب أن أقرأ كلام الناس عندما يتكلمون حقاً، وقد قرأت ما أفصح عنه بعض شعراء العرب وكرهتهم وكفرت بهم حتى وجدت شاعراً وطنياً بسيطاً من بلدنا البسيطة.

1971

13

عن الشعر والمولوتوف(*)
مقدمة في أعمال أحمد مطر

أحمد مطر(**) شاعر عراقي، يستعير تقنية اللافتات لصياغة القصيدة الرافضة، في منهج يقوم على تسخير الإيجاز لخدمة موقف سياسي شديد التعقيد والشمول، قد لا يطوع نفسه للمعالجة الفنية من دون أسلوب اللافتات بالذات.

إن مطر ـ مثل صديقه ناجي العلي ـ فنان يكره زحام الخطوط، ويكره الألوان والرتوش، ويتعمد أن يمضي إلى هدفه من أقصر الطرق المتاحة، مبدياً موهبة خاصة في التعامل مع صور مفصلة جداً، بلغة الخط المستقيم الواحد، وإذا كانت شخصية حنظلة البسيطة الخطوط قد خدمت هدف الإيجاز في رسوم ناجي العلي بنجاح كبير، فإن أسلوب اللافتة، قد حقق نجاحاً

(*) نشرت هذه المقالة في مجلة (لا)، ليبيا العدد الثالث، مارس 1991.

(**) هو، «أحمد حسن مطر» ولد في قرية في جنوب العراق، سنة 1956، عمل محرّراً أدبياً وثقافياً في صحف الكويت، ثم أقام في تونس ولندن. بدأ كتابة الشعر سنة 1970، وله عدة إصدارات شعرية منها (لافتات) و(ديوان الساعة).

مماثلاً في أشعار أحمد مطر التي تبدو عادة مثل قنابل المولوتوف، سهلة التركيب، وشديدة الانفجار.

في لافتة بعنوان (نهاية مشروع) يتقدم مطر لمعالجة موضوع واسع ومتناقض، مثل موضوع الحكم في الوطن العربي، على النحو التالي:

(أحضر سلة
ضع فيها «أربع تسعات»
ضع صحفاً منحلة
ضع بوقاً، ضع طبلة
ضع كلباً يعقر بالجملة
يسبق ظله
يلمح حتى اللا أشياء
ويسمع ضحك النملة
واخلط هذا كله
وتأكد من غلق السلة
ثم اسحب كرسياً واقعد
فلقد صارت عندك دولة).

وكلمة (اخلط) تأتي هنا لجمع هذه الطبخة في حلة واحدة، فيما يتكفل فعل الأمر (ضع) بتحريك صورة الطاغية الذي يحمل سلته، ويدخل سوق السياسة العربية، متحصناً بأربع تسعات ـ هي نتيجته المألوفة في الانتخابات ـ لكي يشتري لنفسه مكانة شرعية بمثل هذه العملة المزورة. إنه يتلقى عقاباً قاسياً على يد الشاعر الذي ينتظره عند مدخل السوق، لكي

يختار له بضاعته المناسبة في سلسلة من الصور السريعة، تبدأ بصحف منحلة ومذياع وبوق وطبلة، وهي وسائل إعلامية عالية الصوت، لا تستطيع أن تفيد الطاغية بشيء، سوى أن تصبح شاهداً صارخاً على فساد نظامه.

بعد ذلك يأتي دور الكلب، وهو رجل الأمن الذي يفقد وجهه البشري باسم الوفاء لسيده، ويتحول إلى مسخ شكاك، مهمته أحد يشك في كل أحد وفي كل شيء، ويلهث راكضاً وراء ظله، لكي يلاحق خياله البوليسي المريض، وهي صورة مزدحمة بالتفاصيل، لكن أحمد مطر، ينجح في أدائها بلمستين من ريشته النادرة:

(يلمح حتى اللا أشياء

ويسمع ضحك النملة).

(فالجملة الموجزة) هي حجر البناء الأساسي في تقنية اللافتات، ومن دون الموهبة القادرة على إيجاد الصورة الصحيحة، في أقصر صياغة ممكنة، لا تستطيع اللافتة أن تقوم بمهمة الأداء الفني، ولا يستقيم تسخيرها لاحتواء قضايا جدلية معقدة. إن موهبة أحمد مطر في تكثيف رؤياه، داخل صورة صاعقة واحدة، هي المفتاح السحري الذي فتح له باب اللافتة بالذات.

صفة هذه (الصورة الواحدة)، أنها ليست حيلة بلاغية، تعتمد على العمل بوسائل اللغة، لإخراج الفكرة في صياغة بليغة، فأشعار أحمد مطر لا تعبأ بالروتوش ولا تتزين ولا تستخدم المساحيق المتاحة للتعبير الفني، بل تمضي إلى هدفها على خط مستقيم واحد، متعمدة أن تطرح قضاياها للنقاش، من الزاوية

الصحيحة الخاصة التي لا تحتاج إلى ترجمة في لغة الناس، وهي خطة قد لا تخلو من المغامرة، لأنها تشبه إلقاء نكتة طريفة أمام جمهور غاضب، لكن موهبة مطر، تنجح في أدائها عادة، بلباقة تستحق التصفيق.

فمثلاً:

الحكم البوليسي، قضية تشغل حيزاً كبيراً من أعمال أحمد مطر الذي تعرض شخصياً للمطاردة والتحقيق، واضطر إلى أن يهاجر من وطنه تحت ضغط المداهمات المستمرة، حيث ظل يعايش ظروف الفقر والغربة في منفاه حتى الآن. وقد كان من المتوقع أن تعكس هذه القضية ظلاً قاتماً من اليأس والشكوى على أشعار أحمد مطر، كما حدث لجميع الشعراء المنفيين منذ عصر البارودي، لكن خطته في الالتزام بتقنية اللافتة، لا تنقذه من هذا الفخ فحسب، بل تفتح أمامه أبواباً جديدة في معالجة الكوارث المبكية، بسلاح الضحك بالذات.

إن ظاهرة الحكم البوليسي، تعلمه أن يكتشف علاقة خفية ـ وهامة بين المخبرين وبين علامات المرور:

(تهت عن بيت صديقي

فسألت العابرين

قيل لي: امش يسارا

سترى خلفك بعض المخبرين

حد لدى أولهم

سوف تلاقي مخبرا

يعمل في نصب كمين

اتجه للمخبر البادي أمام المخبر الكامن

واحسب سبعة.. ثم توقف

تجد البيت وراء المخبر الثامن

في أقصى اليمين).

أما أجواء الصمت الخانق الذي تفرضه ظروف هذا الحكم البوليسي، فإن أسلوب اللافتة يتيح للشاعر عرضها من أكثر الزوايا وضوحاً، وأقلها حاجة إلى الكلام.

ففي لافتة بعنوان (وصية)، يقول مطر:

(قبل أن تنوي الصلاة

اتصل بالسلطات

واشرح الأمر لها

لا تندم

وخذ الأمر بروح وطنية

خطر أي اتصال

بجهات أجنبية).

وفي لافتة أخرى:

(صباح هذا اليوم

أيقظني منبه الساعة

وقال لي: يا بن العرب

قد حان وقت النوم).

وفي لافتة ثالثة:

(واحمد اللّه إذا لم أعتقل

بتهمة الكتمان

فالشاعر الشريف في أوطاننا

يدان أو يدان

وفي معرض الحديث عن الشعر المناضل:

(يا حبيبي عد لي ثاني

أنت عمري اللي ابتدأ بنورك صباحه

أنت عمري

خدري.. خدري الشاي خدري

مر ظبي.. وسباني

أرأيتم؟

ها أنا عبّرت عن رأيي

وغنيت

ولم يقطع لساني).

في ظروف هذا الحكم البوليسي، يفقد الشعر هدفه ومعناه، ويتحول إلى نوع من الكلام الأخرس الذي لا تعوزه القدرة على النطق، بل تعوزه القدرة على التعبير، وهو موقف موجع وباعث على اليأس، لكن مطر يواجهه بخطة شجاعة ذات محورين:

المحور الأول: يقوم على دراسة ميدان المعركة لتحديد طبيعة الأرض ونوع السلاح المطلوب وهي دراسة يبدو أن مطر قد أنجزها بنجاح منذ زمن طويل، فقد قال ذات مرة معلناً نتائج البحث: إن للأنظمة العربية «محلات» اسمها وزارات ثقافة كل الغرض من إقامتها هو أن تعرض في واجهاتها الصقيلة المضاءة، نماذج الأزياء التي تعجب الحاكم أو الأزياء التي صممت على

مقاسه السامي.

وفي مكان آخر: (إن بعض البلدان العربية لم تطبق إلا منذ وقت قريب عقوبة الإعدام بحق مهربي «المخدرات» لكنها منذ عهد معاوية حتى اليوم تطبق حكم الإعدام بحق مهربي «المنبهات»، وأعني بهم المبدعين المخالفين بصفة عامة، والشعراء بصفة خاصة)، ومن الواضح في هذا الطرح أن مطر حفظ درسه جيداً، وحدد معركته من قبل أن تبدأ.

المحور الثاني: يتمثل في خطته لشن المعركة نفسها بأسلوب العمل الفدائي القائم على الحركة السريعة، واتقان التنكر، وتوجيه الضربات الخاطفة وتوسيع مجال المواجهة بقدر ما تتطلب الظروف، وهي خطة تطابق قدرات اللافتة على المقاس، وتفتح أمام هذا الشاعر المقاتل أبواباً لا تحصى لاختيار موقع الهجوم ومداه.

فالخطاب السياسي الفاشل الذي يتبناه الطاغية عادة بمثابة درس في الأخلاق ينال الصورة التالية:

(رأيت جرذاً

يخطب اليوم في النظافة

وينذر الأوساخ بالعقاب

وحوله

يصفق الذباب).

وفي صورة سريعة أخرى:

(رأيته يرفع أصبعيه نحو الآخرة

يرسم رمز النصر

رأيت ساقي عاهرة
قامت تصلي الفجر).

وفي معرض الحديث عن ثقافة الملصقات التي تشوه كل جدار قائم في الوطن العربي:

(وطن
لم يبق من آثاره
غير جدار خرب
لم تزل لاصقة فيه
بقايا
من نفايات الشعارات
وروث الخطب
عاش حزب الـ
يسقط الخا....
عائدو.......
والموت للمغتصب).

وبشأن لجنة «النصوص» التي تشكلها وزارة الإعلام «لتشجيع» الإنتاج الفني:

(هل، إذا، بئس، كما
قد، عسى، لا، إنما
من، إلى، في، ربما
هكذا ـ سلمك اللّه ـ قل الشعر
لتبقى سالماً

هكذا وضّح معانيك

دواليك.. دواليك

لكي يعطيك وإليك فما).

ومن زاوية مفاجئة أخرى:

(آه لو لم يحفظ اللّه كتابه

لتولته الرقابة

ومحت كل كلام

يغضب الوالي الرجيم

ولأمسى مجمل الذكر الحكيم

خمس كلمات

كما يسمح قانون الكتابة

هي:

«قرآن كريم

صدق اللّه العظيم»).

إن تقنية الخط الواحد في أعمال أحمد مطر تمنحها مجالاً واسعاً للاختيار، وتحررها من أثقال اللغة المفروضة على الشعر، مما يتيح لها قدرة خاصة على الحركة السريعة التي يقوم عليها أسلوب العمل الفدائي.

ورغم أن مطر لم يحمل قنبلة في حياته، فإن أشعاره المتفجرة تثير الذعر لدى «مكاتب مكافحة الإرهاب» وتقف على رأس قائمة الممنوعات في معظم أقطار الوطن العربي.

1991